image
not
available

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME JUSQU'AUX TEMPS MODERNES

PUBLIÉS

PAR ERNEST FORSTER

TEXTE TRADUIT EN FRANÇAIS

PAR MM. W & E. DE SUCKAU



PARIS

A. MOREL ET CIE, ÉDITEURS

18, RUE VIVIENNE, 18

1861

MONUMENTS

D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOIT, 7.

MONUMENTS
D'ARCHITECTURE

DE

SCULPTURE ET DE PEINTURE

DE L'ALLEMAGNE

DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME

JUSQU'AUX TEMPS MODERNES

PUBLIÉS

PAR ERNEST FÖRSTER

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PEINTURE

TOME PREMIER



PARIS

A. MOREL ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

18 RUE VIVIENNE

1859

PEINTURE

LA PRIÈRE DE SAINT BERNARD

PEINTURE A FRESQUE DANS LA CATHÉDRALE DE SPIRE

PAR J. SCHRAUDOLPH

TEXTE DE E. FÖRSTER, DESSIN DE SCHRAUDOLPH.

La décoration de la cathédrale de Spire par des peintures à fresque est une des entreprises artistiques les plus grandioses du roi Louis de Bavière et de notre époque en général. Ce fut au mois de juin de l'année 1843, que le roi, accompagné du professeur Henri Hess et du peintre d'histoire Jean Schraudolph, vint à Spire, et qu'après mûre réflexion il se décida, dans la cathédrale même, à la faire orner de fresques, et à en confier l'exécution à Jean Schraudolph. Les travaux préliminaires occupèrent les architectes et les peintres jusqu'au printemps de 1846. Toute la cathédrale, c'est-à-dire la coupole, les parois, les voûtes du chœur principal et des chœurs latéraux, les parois latérales de la nef centrale, furent ornées de peintures à fresque. Dans l'automne de 1853, l'ensemble de ces travaux se trouva terminé. Les peintures de la nef furent exécutées d'après les ordres du roi Maximilien. Ce qui mérite d'être signalé, c'est qu'en 1849, lorsque la révolution frappait aux portes de la cathédrale, M. Schraudolph continua tranquillement ses peintures, aidé de ses élèves, et que lorsque le Palatinat se déclara indépendant, le roi leur fit dire de ne pas se laisser troubler par les événements du jour, dans une œuvre faite pour l'éternité.

En dehors des idées générales qu'offre l'Église, plusieurs faits déterminaient ici les sujets

des peintures : la consécration de la cathédrale à la sainte Vierge comme église Notre-Dame; le souvenir des deux martyrs Étienne; le premier, patron de l'ancienne église bâtie par le roi Dagobert sur le même emplacement; le second, le pape Étienne, dont la tête fut rapportée d'Italie par l'empereur Henri V, et offerte par lui à la cathédrale; enfin le souvenir de saint Bernard, qui dans cette basilique était parvenu à décider l'empereur Conrad III à prendre la croix.

Ainsi qu'on peut le voir par la coupe longitudinale (voyez Architecture, Cathédrale de Spire, pl. 2), c'est sur les parois comprises entre les supports de voûtes, au-dessous des fenêtres de la claire-voie de la nef principale, que se trouvent les peintures à fresque en question. Elles représentent, dans une série de vingt-quatre sujets, l'histoire de la sainte Vierge, patronne principale de l'église, avec les traits de l'Ancien Testament qui la concernent, et qui annoncent en elle la mère du Sauveur. Cette série de peintures commence à l'extrémité occidentale du mur du nord, continue ensuite avec le sujet qui commence la décoration du mur du sud, en alternant ainsi sur les deux parois, et en se dirigeant vers l'arc triomphal au-dessus duquel apparaît la reine des cieux.

Après la sortie du paradis vient le sacrifice expiatoire de Noé, premier rapport entre le péché et l'expiation; puis la promesse faite à Abraham, qu'en sa postérité toutes les nations seraient bénies, et l'apparition de Jéhovah à Moïse dans le buisson ardent, avec l'annonce symbolique de l'affranchissement des Hébreux de l'esclavage de l'Égypte; enfin la vision de David, qui montre le Christ à la droite de Dieu, et la prophétie d'Isaïe, qui révèle au roi Achas la Vierge mère dans les profondeurs du ciel. Après cette série, nous voyons la naissance de Marie, sa première visite au temple, son mariage; puis viennent l'annonciation, la visitation, la naissance du Christ, l'adoration des mages, la présentation à Siméon dans le temple, la circoncision, et la fuite en Égypte. Nous voyons ensuite le Christ enfant dans le temple, la mort de Joseph, les noces de Cana, Jésus enseignant sa doctrine, quand, avec une dureté apparente, envers sa mère et ses frères et sœurs, il désigne ses disciples comme ceux auxquels il est attaché par les plus étroits liens de famille. Cette série se termine par le crucifiement, la résurrection, et la venue du Saint-Esprit.

Si dans ces peintures la pensée est ramenée par un léger détour vers Marie, elle s'élance dans la coupole, au-dessus du crucifiement, aux considérations religieuses les plus élevées. Autour du symbole de la mort expiatoire du Christ, l'on voit les symboles contenus dans l'Ancien Testament des mystères évangéliques : les sacrifices d'Abel, d'Abrahem, de Melchisédech, et la pluie de manne; au-dessous sont les quatre grands prophètes, et dans les lunettes les évangélistes.

La pensée exposée dans la nef principale est reprise et continuée dans le chœur du chapitre. Nous y voyons d'abord Marie soutenue par saint Jean, sa mort, son ensevelissement et son assomption. Au-dessus et au-dessous de chacun de ces sujets, il y a quatre saints; dans la coupole principale de l'abside est peint le couronnement de Marie, représentant le symbole consolateur de la glorification des âmes, dans chacune desquelles le Sauveur aura trouvé une



DAS GEBET DES H. BERNHARD

im Dom zu Speier

LA PRIÈRE DE S. BERNARD

ST BERNARD'S PRAYER

in Speier Cathedral

place. Marie est entourée de chœurs d'anges, d'apôtres, de pères de l'Église et de saints; elle est magnifiquement couronnée de l'image du Père éternel, de sorte que, selon la signification primitive du chœur principal, il semble y voir s'ouvrir le royaume des cieux.

Les chœurs latéraux sont consacrés aux différents patrons de l'église, que nous avons déjà nommés plus haut. C'est pour cela qu'on trouve dans le transept méridional l'histoire de saint Étienne, premier martyr chrétien, sa consécration au diaconat, son interrogatoire devant le haut conseil des juifs et sa lapidation; ensuite l'histoire du pape Étienne, figurée par la prière qu'il fait pour la destruction d'un temple païen, et son martyre. L'artiste a représenté un grand nombre de saints dans les chapelles et les voûtes des chœurs latéraux. Le collatéral nord du chœur est dédié à saint Bernard : on y a représenté ce saint à son arrivée à la diète de Spire, en décembre de l'année 1146, sa prière à la Vierge, le moment où il remet la bannière de croisé à l'empereur, sa vision, la guérison miraculeuse d'un jeune garçon, et son départ de Spire.

Nous avons devant nous le deuxième des sujets que nous venons d'énumérer. Il représente le moment saisissant où, pendant la célébration de la fête de Noël, le pieux abbé, au *Salve Regina!* du cantique de la sainte Vierge, ajouta les mots de *O clemens! o pia! o dulcis Maria!* qui produisirent un effet prodigieux sur le peuple, sans émouvoir autant l'empereur, qui demeurait encore, comme le montre le tableau, froid et impassible.

Nous ferons observer que l'architecture du tableau est une copie fidèle d'après nature. J. Schraudolph est né dans l'Allgau; il a étudié à Munich, sous H. Hess, et a comme lui toute la simplicité du véritable style religieux.

LES SEPT JOIES DE MARIE

PAR JEAN MEMLING[1]

TEXTE DE E. FÖRSTER.

Dans la Pinacothèque royale de Munich, il se trouve un tableau de Jean Memling, de 0m 78 de hauteur et de 0m 88 de longueur, connu sous le nom des *Sept Joies de Marie*, et qui est classé parmi les créations les plus parfaites de ce maître. Il appartenait auparavant aux frères Boisserée, qui l'avaient acheté de M. Niuwenhuis de Bruxelles, qui lui-même, pense-t-on, l'avait rapporté d'Espagne dans les Pays-Bas.

Selon un usage particulier à ce maître, plusieurs épisodes d'un même sujet sont représentés simultanément dans le même tableau, sans séparations spéciales, mais artistement enchaînés les uns aux autres[2]. Ce tableau embrasse beaucoup plus de sujets que ne l'indique son titre; il tire son importance comme sa valeur architectonique des sujets principaux placés au centre et aux deux extrémités, et qui sont la naissance du Christ, l'adoration des rois mages et la descente du Saint-Esprit.

La première de nos planches représente à gauche, sur le troisième plan, à travers une fenêtre géminée, l'annonciation; plus en avant, sur une éminence, les bergers. Sur le premier plan est l'étable où est représenté l'enfant nouveau-né, placé sur un des coins du manteau de sa mère, qui, en se penchant, le regarde avec amour et respect, tandis que saint Joseph se tient debout à une certaine distance, ayant dans la main la symbolique lumière, dont il ne reste plus qu'un lumignon. Les bergers entrent par la grande porte ouverte de la maison; devant le grillage en fer placé sur la face de l'étable sont agenouillés un homme et son fils, en prière. Cet homme représente la personne qui a commandé le tableau, et ceux qui s'occupent de l'art héraldique sauront déterminer son nom au moyen de l'écusson placé sur une colonne auprès du mur. L'ancienne esthétique rejetait comme inadmissibles de semblables « anachronismes, » ainsi qu'elle les appelait. Nous savons qu'il ne s'agit pas ici d'une détermination chronologique,

1. Nous nous sommes servi des traits gravés sur cuivre par E. Schæffer; mais nous les avons accentués davantage.
2. Nous les donnons en trois feuilles, parce qu'en une seule les figures seraient devenues trop petites.

mais seulement de l'idée suivante : le Christ au-dessus de l'autel, et le donataire du tableau ou du retable, lui adressant ses prières. Tout au fond du tableau, nous voyons, au sommet de trois montagnes, les trois mages qui aperçoivent l'étoile annonçant la venue du Sauveur. Auprès d'un pont on voit se réunir leurs cortéges; ensuite ils reparaissent dans la cour du palais du roi Hérode, qui les reçoit amicalement et les questionne sur le but de leur voyage. Ayant appris de leur bouche qu'ils arrivaient pour chercher le futur roi de Juda qui venait de naître à Bethléem, le roi y envoie ses satellites, et au second plan, nous voyons ceux-ci tuer les enfants mâles âgés de moins d'un an, au milieu des lamentations de leurs mères. Mais la sainte famille avait été prévenue, et elle avait pris la fuite. Sur le dernier plan, à gauche, est assise la mère avec l'enfant; elle est ombragée par un palmier qui semble s'abaisser pour lui offrir ses fruits; les persécuteurs se sont égarés; on voit tomber en ruine les idoles d'un temple, devant lequel passe la sainte famille. A droite, sur le premier plan, est une partie du cortége des mages qui, ainsi qu'on le voit pl. 2, sont occupés à adorer l'Enfant divin et à lui offrir des présents, après avoir quitté la ville d'Hérode que l'on aperçoit au second plan. A droite, entre deux collines, la caravane de ces étrangers regagne le bord de la mer, d'où plusieurs vaisseaux les ramènent chez eux. Sur le côté droit du tableau, pl. 3, au premier plan, à gauche, le Christ sort du tombeau au milieu de ses gardiens endormis. Derrière la colline qui cache le tombeau, il se fait reconnaître de Madeleine, tandis que les deux autres Maries s'approchent lentement. Plus au fond du tableau, il va avec ses disciples chez Emmaüs, chez qui on le voit à table avec eux; à l'horizon, il apparaît à ses amis près du lac de Tibéria. L'ascension a lieu sur la montagne qui est vis-à-vis; mais elle est précédée de l'apparition du Seigneur à sa mère qui est dans sa chambre, dans la maison à droite. Au-dessous est représentée la venue du Saint-Esprit, et à côté la mort de la Vierge, et au-dessus sa réception dans le ciel. Au bas, à droite, la femme du donataire est agenouillée en prière, à côté de ses armoiries.

Ce qui distingue ce tableau, c'est la richesse de la composition et la facilité avec laquelle l'artiste a tout disposé, de sorte qu'aucune figure ni aucun groupe ne gêne les autres, et qu'ils semblent ne former qu'un seul sujet, tandis qu'ils offrent réellement l'enchaînement de plusieurs sujets. Il règne dans l'ordonnance générale ainsi que dans les détails un tel sentiment architectonique que, malgré la division ternaire, l'artiste a su arriver à une équilibration parfaite. La peinture est pleine de vie et riche en motifs aussi beaux qu'expressifs. Il manque toutefois une entente parfaite des mouvements, qui sont gauches et disgracieux, comme dans la figure du roi, à droite, ou peu naturels et sans expression, comme le bras levé du Christ ressuscité. Dans les formes on ne saurait méconnaître une étude laborieuse de la nature, et les traits des personnages de ce tableau respirent une douceur inconnue à l'école de la basse Allemagne avant Memling. Les draperies sont d'une grande simplicité, assez librement traitées et exemptes encore de ce style chiffonné dans les plis, qui se répandit bientôt après Memling; mais il manque l'imagination et le sentiment des formes dans les motifs, dans l'ordonnance des draperies, comme la liberté du goût pour les costumes, les armes, les détails d'architecture, et tout ce que l'école d'alors empruntait au présent et à ce qui l'entourait immédiatement. L'exé-

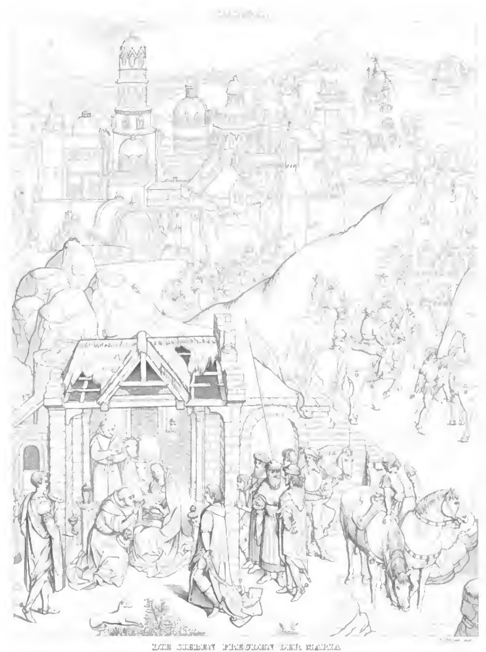
cution fait de l'œuvre une miniature d'un fini parfait, avec un modelé bien entendu, puissant d'effet, clair, vigoureux, chaud et harmonieux. Ce tableau semble avoir été peint vers 1480, et il est parfaitement conservé. Memling fut un contemporain moins âgé, peut-être même un élève de Roger von der Weyde l'Ancien; il est le peintre le plus fécond et le dernier grand maître de l'école de van Eyck. Voyez sur ce maître, « Histoire des arts en Allemagne, » par E. Förster, t. II, p. 101 et suivantes.



DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

LES SEPT JOIES DE MARIE

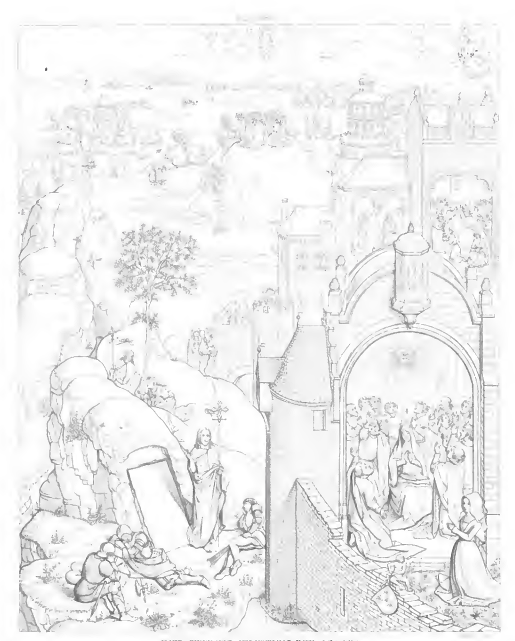
THE SEVEN JOYS OF ST. MARY



DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

LES SEPT JOIES DE MARIE

THE SEVEN JOYS OF ST. MARY



DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

LES SEPT JOIES DE MARIE

THE SEVEN JOYS OF ST. MARY

SAINT-JEAN, SAINTE-SCOLASTIQUE, SAINT-BENOIT

DU MAITRE DE LIESBORN

TEXTE DE E. FÖRSTER

Le maître de Liesborn appartient à une école de peinture dont l'importance et l'existence même ne sont connues que depuis une vingtaine d'années : l'ancienne *école de Westphalie.* On ne sait rien de sa biographie, son nom même est inconnu, et il ne nous est parvenu que des fragments de ses œuvres.

Néanmoins il doit être considéré comme le chef de l'école de Westphalie : il est en général un des représentants les plus importants de l'art en Allemagne ; il possède une grande originalité de conception, beaucoup d'imagination, un vif sentiment des formes, beaucoup de délicatesse et de profondeur d'expression, un coloris brillant, enfin une perfection merveilleuse d'exécution.

Son œuvre capitale est le grand retable du chœur de la seconde église du couvent de Liesborn, près de Munster, que l'abbé Henri fit consacrer en l'année 1465. Enlevé de sa place et vendu pendant la domination française en 1807, il fut acheté et scié en plusieurs morceaux par son nouveau propriétaire. Quelques-uns de ces morceaux furent perdus ou détruits, quelques autres tombèrent entre les mains de M. le docteur Haindorf, de Munster, mais la plus grande partie devint la propriété de M. Kruger, conseiller intime à Minden, auquel nous devons d'avoir pu restituer le sujet de notre planche.

Nous sommes renseignés sur la composition générale de notre tableau, par une copie qui s'en trouve dans l'église évangélique de Lunen.

Ce retable n'avait pas la disposition consacrée ; il offrait un tableau oblong à divisions fixes au lieu de vantaux mobiles. Au centre était Jésus crucifié ; à sa droite la sainte Vierge, saint Côme et saint Damien ; à sa gauche, saint Jean, sainte Scolastique et saint Benoît, figures de deux tiers de grandeur naturelle. Ces trois dernières figures sont conservées, et ce sont elles dont nous donnons une reproduction réduite. Il y avait dans chacun des quatre compartiments, placés à droite et à gauche du tableau central, huit sujets tirés de la vie du Christ : l'annonciation, la nativité, l'adoration des pasteurs, la présentation au temple, la résurrection, l'ascension, la descente du Saint-Esprit et le jugement dernier. De ces sujets, M. Kruger possède en entier l'annonciation et la présentation au temple, la tête du crucifié, les bustes des six

saints les plus près de la croix, des fragments de la nativité, l'adoration des rois Mages et des anges avec le calice d'or.

Quant au caractère artistique de ces tableaux, il faut bien avouer qu'on y reconnaît l'influence de l'école de van Eyk; mais il faut dire aussi que, sous un rapport, ils lui sont supérieurs, et qu'ils ont frayé la voie à un développement plus indépendant. La relation avec cette école se manifeste dans l'exécution de la peinture qui semble avoir été coulée, ainsi que dans le choix et l'application des couleurs. Mais elle se montre davantage encore dans le goût des costumes, dans l'emploi des fourrures, du brocart d'or, de l'or, des perles et des pierreries. On aperçoit de l'autre côté, dans l'ordonnance des draperies, dans le jet et la cassure des plis, au sentiment particulier des grandes masses simples, et principalement dans la conception des corps et des visages, un sentiment des formes d'une richesse créatrice surprenante, qui ne prend pas ses caractères dans la réalité la plus commune, comme l'école de la basse Allemagne, mais qui puise ailleurs ses inspirations, et ne les matérialise qu'au moyen de la nature, revêtue surtout dans les têtes de femmes et d'anges, d'une beauté idéale. Ce phénomène a été récemment expliqué jusqu'à un certain point par la découverte faite en Westphalie, à Methler près de Munster, dans la chapelle Saint-Nicolas à Soest, etc. [1], d'anciennes peintures murales qui datent du XIIIᵉ siècle, et où se trouvent déjà les principes d'un style élevé, puissant, indépendant et idéal, de sorte qu'il ne fallait à un talent puissant que l'autorité de la tradition, pour opposer une digue au naturalisme naissant et victorieux.

L'expression des figures est partout paisible et douce, ainsi que le témoignent les figures des saints reproduites par notre planche, de façon que le caractère général de l'œuvre a dû être la tranquillité et le calme, à peu près comme dans les ouvrages de Fra Beato Angelico, de Fiesole, avec lequel le maître de Liesborn a en général une grande parenté pour le sentiment et la composition.

Les couleurs sont employées très-délayées et très-fluides; les ombres sont si légères que les figures semblent briller dans une lumière de glorification. La manière dont sont traités les cheveux est imparfaite; les clairs jaune d'or ont été peints sur la pâte sèche, et ne sont par conséquent pas suffisamment fondues avec le fond. L'on pourrait citer comme une prédilection de l'artiste l'emploi très-fréquent pour les draperies, de la couleur fleur de pêcher. Le peintre a visiblement traité avec une si pieuse timidité la figure du Christ crucifié, qu'elle s'est trop spiritualisée sous son pinceau, mais les têtes des saints placés à côté de la croix, sont tout à fait admirables.

Il faut ranger au nombre des désappointements de l'Histoire des arts en Allemagne des apparitions telles que le maître de Liesborn, qui promettent un magnifique avenir et des successeurs, et qui disparaissent sans que ces résultats soient obtenus. Ce que produit le temps qui les suit, n'est plus qu'un impuissant essai pour élever l'imagination jusqu'à la haute et pure atmosphère où l'art de la Grèce et de l'Italie est allé puiser l'inspiration de ses œuvres immortelles.

1. Voy. S. W. Lubke, l'art du moyen âge en Westphalie, etc., avec 29 planches in-folio. Leipzig chez T. O. Weigel, 1853.



S. JOHANNES EV. SA. SCHOLASTICA. S. BENEDICTUS.

S. JEAN, Sᵗᵉ SCHOLASTIQUE, S. BENOIT.

ST JOHN THE EVANGELIST, ST SCHOLASTICA, ST BENEDICT

PEINTURES MURALES

A BRUNSWICK ET A HALBERSTADT

TEXTE DE E. FÖRSTER

Dans le dôme de Brunswick, bâti en 1172 par le duc Henri, dit le Lion, à son retour de la croisade, et dans la plus ancienne partie de la cathédrale située à l'est, on découvrit par suite d'une restauration architectonique en 1845, sous le badigeon, des peintures murales qui, à en juger par leur caractère, doivent dater du temps de la fondation du monument, et qui par leur étendue aussi bien que par leur valeur, semblaient être très-importantes. On en décida la restauration aussi complète que possible, et elle fut confiée à M. Brandes, inspecteur du Musée, et à M. Neumann, peintre d'histoire, qui l'exécutèrent en commun.

L'abside, les voûtes et les parois du chœur principal, celles des deux chœurs latéraux et de l'intersection, avaient été primitivement couvertes de peintures. Celles de l'abside ont été détruites par les constructions successives et les changements continuels qui furent entrepris dans ce monument. On n'a découvert que de rares vestiges des peintures du chœur latéral nord qui a été anciennement restauré; mais celles qui restent nous font suffisamment deviner une grande conception de l'art religieux du moyen âge. Ce qui est surtout remarquable dans cette composition, c'est la glorification simultanée de la mère du Christ et du Christ lui-même, qu'on rencontrerait difficilement ailleurs, en Allemagne, à une époque aussi reculée. Au centre de la voûte d'arête du chœur, on aperçuit Marie assise sur le trône, *sans l'Enfant Jésus*, entourée (dans des médaillons) des ancêtres royaux de Joseph en remontant jusqu'à Jessé [1]. Comme ce n'est pas seulement l'arbre généalogique du Christ, mais aussi sa mission, qui a ses racines dans le vieux Testament, on voit au-dessous de Marie la représentation de sujets pris dans la Genèse et qui ont rapport à la Rédemption ainsi qu'à la Conception immaculée de la Vierge.

Au centre de la voûte de l'intersection, nous voyons l'agneau, le symbole du Christ, enfermé avec les douze apôtres dans le vaste cercle du mur de la Jérusalem céleste; ensuite viennent les représentations de l'histoire du Christ depuis sa naissance et la présentation au temple, jusqu'à

1. On donne d'habitude cette généalogie à Marie, en contradiction avec la généalogie du Christ, rapportée par saint Matthieu, chap. 1er.

la résurrection et à la venue du Saint-Esprit. Les quatre angles au-dessous de la voûte sont décorés de huit figures accompagnées de légendes, qui indiquent que ces figures représentent des prophètes. Notre planche reproduit une de ces figures (fig. 1).

Les peintures décoratives du collatéral nord offraient sans doute la passion du Christ; dans le collatéral sud, nous le voyons représenté comme souverain juge de l'univers. Il partage avec sa mère cette charge suprême; elle est assise à côté de lui sur un trône, entourée de séraphins et de saints. Sur la face est, on voit la résurrection des morts, la descente du Christ aux enfers et son ascension : à l'ouest, les vierges sages et les vierges folles avec le Christ, leur fiancé, au milieu d'elles, ont été représentées comme symbole des saints et des réprouvés du jugement dernier. Notre planche reproduit une des vierges folles. Il y a encore dans le chœur latéral, des sujets tirés de la découverte de la vraie croix, des saints isolés, peintures qui ont sans doute rapport à des reliques que le duc Henri avait rapportées de l'Orient et qu'il avait destinées à la cathédrale.

Les peintures des murs sud et nord du chœur principal ont pour sujet des traits de l'histoire des principaux patrons de la cathédrale, auxquels l'église est dédiée : ce sont saint Jean-Baptiste, Blaise, évêque de Sébaste, et Thomas Becket, le célèbre archevêque de Cantorbéry, contemporain du duc Henri le Lion. Les parois du nord offrent les scènes connues de la vie de saint Jean-Baptiste.

Sur la face sud du chœur est représenté, dans la partie supérieure, saint Blaise; on le voit dans la forêt, prêchant aux animaux sauvages, et découvert par les satellites du gouverneur Agricola. Ensuite il est figuré guérissant un jeune garçon qui avait avalé une arête de poisson; plus loin, il ordonne à un loup de rapporter un porc qu'il avait enlevé à une veuve; on voit son interrogatoire devant Agricola, son martyre, la pauvre veuve dont il vient d'être question, le nourrissant dans sa prison, sa marche au bûcher, la délivrance des femmes qui l'accompagnèrent et leur décapitation, le saint sauvé de la mort dans les eaux, son dernier interrogatoire et sa décapitation.

Dans la division inférieure sont représentés l'élévation de Thomas Becket au siége archiépiscopal de Cantorbéry; sa dispute avec le roi Henri II dans le conseil secret; sa fuite sous un déguisement de moine; la confiscation des biens de l'Église; la réception de Thomas par le pape Alexandre; son retour à Cantorbéry, et sa mort. Dans l'abside même le Christ était sans doute représenté comme chef de l'Église triomphante, entouré d'anges et de saints.

Plusieurs des peintures que nous venons de nommer ont dû être restaurées en entier, et en grande partie refaites : les autres ont été repeintes complétement, en tenant compte des anciens contours.

La grandeur et l'étendue de cette œuvre nous montrent l'art de la peinture en Allemagne arrivé à un degré de perfection que, d'après les hypothèses reçues, on n'aurait pas pensé trouver à une époque aussi reculée. Quelques-unes des compositions frappent par la vivacité des motifs, souvent portée jusqu'à l'expression la plus passionnée. Le style du dessin, ainsi que l'ordonnance des draperies, sont empruntés à l'art byzantin, mais imités avec une grande liberté,



PEINTURES MURALES

MURAL PICTURES

et surtout avec une entente bien accusée de la forme et fort éloignée de l'arbitraire. Les mouvements et les physionomies de quelques figures manifestent un sentiment de beau tout particulier et susceptible du développement qu'il reçut effectivement plus tard.

La troisième figure de notre planche représente le prophète Daniel; cette peinture est tirée de l'église Notre-Dame de Halberstadt, et elle est tellement semblable aux peintures de Brunswick, qu'on pourrait admettre une origine identique. Un autre motif pour lequel nous avons donné cette figure, c'est qu'elle ressemble d'une manière frappante à la statue du même prophète de la porte dorée de Freiberg dans le Erzgebirge; cette ressemblance se retrouve même jusque dans certains détails du costume [1].

1. Voyez la série de la Sculpture.

TABLEAU DU MAITRE AUTEL

DE LA CATHÉDRALE DE MEISSEN[1]

On doit mettre au nombre des œuvres les plus intéressantes et les plus considérables de l'ancienne école allemande de peinture, le tableau qui décore le maître autel de la cathédrale de Meissen. Ce tableau est un grand triptyque de $2^m 19$ de hauteur et de $1^m 56$ de largeur (ces dimensions sont celles du sujet central) ayant au milieu l'adoration des rois mages et de chaque côté les figures de deux apôtres. Quant à l'âge et à l'origine de ces tableaux, en l'absence de tout document et de toute œuvre du même genre de laquelle on puisse les rapprocher, l'histoire est réduite à des hypothèses, qu'il est réservé à des recherches futures de confirmer ou de détruire.

La crèche, dans le voisinage de laquelle a lieu l'action, fait partie d'un vaste bâtiment en grande partie en pierre de taille et qui ressemble à un palais; la place elle-même où la Vierge est assise, est couverte de paille qui semble y avoir été jetée comme pour un usage passager. Entre les murs du palais et les piliers du vestibule, on voit un paysage, et, sous des tilleuls, des cabanes recouvertes de chaume.

A gauche est assise la Vierge, enveloppée dans un large manteau qui ne laisse apercevoir que le corsage et le bord inférieur de la robe; l'enfant est tout à fait nu et placé sur un lange. Les longs cheveux de la Madone tombent abondamment de chaque côté de sa tête et arrivent presque jusqu'à la hauteur des hanches; elle a les yeux baissés vers la terre. Elle laisse modestement tout l'honneur de la noble visite à l'enfant qu'elle ne tient et ne touche qu'avec un saint respect. Les formes et l'expression de son visage n'ont rien de virginal, à peine ont-elles quelque chose de féminin; c'est probablement un portrait dont les traits ne sont ni fins ni distingués.

Le caractère de chacun des trois rois est rendu par un dessin très-remarquable. Le plus âgé, et en même temps le plus près de l'Enfant Jésus, est tout pénétré d'une foi vive, d'un dévouement qui semble s'échapper du plus profond de son âme; le second, à la droite du premier, a l'air de vouloir tomber à genoux; il offre ses hommages avec moins de ferveur, moitié volontairement, moitié entraîné et paraissant encore attendre une illumination intérieure;

1. Notre planche reproduit bien toute la longueur, mais non la hauteur totale du tableau. Ce qu'on perd ainsi en maçonnerie et en arbres par ce sacrifice, est gagné en grandeur des figures.

le troisième, qui reste le plus à l'écart, est encore en marche et n'indique que faiblement et d'une manière incertaine l'intention de tomber à genoux. Tandis que les deux premiers ont déjà déposé leurs insignes royaux et leurs présents, celui-ci, au contraire, porte encore sa couronne, le globe d'or dans la main droite, l'épée dans la main gauche, et l'on voit sur ce visage de nègre épaté que la fierté royale lutte encore contre un abaissement inouï devant un pauvre enfant nu.

La conception la plus originale est certainement celle de l'enfant Jésus, qui, ainsi qu'on peut le remarquer, révèle, avec une profonde réflexion clairement rendue, un secret au roi croyant et dévoué. L'index sur la bouche, l'organe du « Verbe », il fait allusion à lui-même comme au *logos* venu dans le monde, et le roi reçoit cette révélation de la vérité mystérieuse et éternelle, avec l'expression de l'étonnement le plus pieux et le plus recueilli.

Les apôtres du vantail de droite *a* sont Philippe avec son bâton et Jacques le jeune avec sa gaule de tisserand, avec laquelle les juifs l'assommèrent après l'avoir précipité du haut du temple; ceux de droite *b* sont Jacques l'aîné avec son bâton de pèlerin et Barthélemy avec un couteau dans la main et une peau d'animal sur le bras gauche. Rien ne nous indique ce qui a pu motiver le choix de ces saints; nous savons seulement de saint Barthélemy, qu'un des quatre autels élevés par le margrave Guillaume en 1360, au pied du jubé, lui était consacré.

Maintenant ce qui frappe tout d'abord dans ces peintures, c'est incontestablement le caractère suranné et primitif du dessin et du coloris, joint aux innovations d'une époque plus récente, par exemple l'absence de tout nimbe et de toute auréole. Dans la pose et le mouvement des figures il règne une grande liberté et une grande assurance, qu'on ne rencontre pas encore chez les Allemands au xve siècle, qu'on ne trouve même pas dans Memling lui-même; mais le dessin des draperies correspond plutôt au commencement qu'à la fin du xve siècle, ou même au commencement du xvie. Si les mains ne sont pas des chefs-d'œuvre, elles sont cependant bien dessinées et bien peintes : quant aux pieds, ils sont mal entendus. En général on reconnaît que l'auteur de ce retable a suivi les inspirations du naturalisme, mais pas assez cependant pour qu'on puisse voir, même dans l'imitation des modèles, la solution complète du problème de l'art. Les caractères et tous les motifs sont mûrement réfléchis et d'une conception originale; les draperies sont d'un style large et libre qui n'a qu'un défaut, celui de n'être pas toujours exprimé assez clairement par le dessin.

Quel peut être l'auteur de ce tableau? A Meissen on nomme, je ne sais d'après quelle autorité, Frédéric Herle de Nordlingen; d'autres l'attribuent à Roger von der Weyde l'Ancien. Quant au premier, il n'a pas la liberté et l'indépendance dans les mouvements qu'on rencontre dans le tableau de Meissen. Dans les draperies et les parties du corps humain, il n'a pas cette simplicité et cette noblesse de style qu'il n'a pu atteindre tout en cherchant à imiter son maître Roger. Mais, pour la puissance artistique, Roger von der Weyde est au-dessus de l'auteur de notre tableau, quoiqu'il n'ait pas su vaincre une certaine gaucherie dans l'exécution. Il ne peut guère y avoir de doute que ce peintre se soit formé à l'école de Flandre, et particulièrement à celle de Roger; mais, par les qualités qui le caractérisent particulièrement, il ne se relie à aucun des groupes de peintres connus et formés par l'influence de cette école; il ne se relie ni à l'école de

Cologne, ni à l'école de Westphalie, ni aux écoles de la Bavière et de la Souabe; de sorte qu'il faut peut-être admettre qu'il est le seul de son genre en Saxe. Des recherches ultérieures, faites à l'aide de la figure du roi, vieillard dont le visage est sans doute un portrait, et en qui le manteau d'hermine et la couronne placée à côté de lui indiquent un électeur, jetteront, il faut l'espérer, quelque lumière sur la question. Peut-être aussi découvrira-t-on quelque part une autre œuvre de cet artiste, où l'on reconnaîtra le même faire, et sur laquelle on aura des renseignements plus positifs. Ce magnifique tableau, au reste, est d'une conservation parfaite et n'a été ni repeint ni restauré.



TABLEAU DU MAÎTRE AUTEL

PICTURE



TABLEAU DU MAÎTRE AUTEL

2

PICTURE

JEAN-MICHEL HOLBEIN, JEAN HOLBEIN L'ANCIEN

JEAN HOLBEIN LE JEUNE

La famille Holbein occupe une place éminente dans l'histoire de la peinture allemande. Pendant trois générations successives, le hasard lui permit d'assister à la transformation de cette peinture et à son passage de l'idéalisme au rationalisme. L'aïeul de l'illustre peintre de ce nom fut un idéaliste dans le sens et dans la voie de l'école de Cologne; son père suivit la manière des naturalistes, telle qu'elle s'était répandue de Flandre en Allemagne, sans atteindre, toutefois, à une étude profonde et puissante de la nature. Ce problème, Jean Holbein le jeune devait le résoudre, et il a su le faire de la manière la plus accomplie, inspiré par un génie aussi riche que poétique. Les planches qui nous occupent en ce moment feront connaître les rapports qui existent entre ces trois artistes.

COURONNEMENT DE MARIE

PAR J.-M. HOLBEIN LE GRAND-PÈRE

Jean-Michel Holbein, le grand-père, de qui nous savons seulement qu'il fut citoyen d'Augsbourg, qui peignit, dès l'année 1459, un tableau de la Vierge plus grand que nature, qui nous a été conservé, possédait encore, quarante ans plus tard, toute la plénitude de son talent. En l'année 1499, il coopéra à une entreprise artistique pour le monastère de Sainte-Catherine d'Augsbourg, qui avait été conçue par quelques sœurs de ce couvent, et qui avait pour objet la représentation des sept basiliques sacrées de Rome. Il avait été chargé de peindre Sainte-Marie-Majeure [1]. Cette peinture couvre toute l'étendue d'une lunette aiguë et se partage en trois, ou, si l'on veut, en quatre divisions principales. Le centre est occupé par un monument religieux, probablement l'église Sainte-Marie-Majeure de Rome. En bas, à droite, est placée, en l'honneur de la donatrice du tableau, Dorothée Rölinger qui est représentée à genoux, la décapitation de sainte Dorothée; à gauche est la Nativité; en haut, au-dessus de l'église, se trouve le couronnement de la Vierge, conception très-originale, et que nous reproduisons dans notre planche. Ce qui frappe tout d'abord dans ce couronnement, c'est l'indication de la Trinité, au moyen de trois figures parfaitement identiques, d'après le type de la figure du Christ : Dieu, le Père, comme créateur, avec un globe dans la main; Dieu, le Saint-Esprit, avec le sceptre du pouvoir et de l'autorité; Dieu, le Fils, avec la couronne de la vie éternelle; représentation qui sans doute s'appuie sur d'anciennes traditions. Le style du tableau est essentiellement idéal; dans les formes règne un noble sentiment du beau, et dans l'expression une grande piété et une grande douceur; le dessin des draperies est simple et grandiose dans son ordonnance, et cette composition symétrique est d'une solennité grave et sévère. Cependant les mains et les pieds ne sont pas parfaitement dessinés, sans être toutefois une imitation maigre et sèche du modèle; le coloris est chaud et clair; l'exécution est sans maigreur, et au contraire, très-large, particulièrement dans les clairs étendus sur les chairs et mollement fondus, qui rappellent complétement l'école de Cologne, et surtout maître Étienne. Les esquisses originales de tous les sujets du tableau dessinées à la plume, sont conservées au musée de Bâle. Quant au tableau, il fait partie de la galerie royale d'Augsbourg.

1. Voyez, pour plus de détails, l'*Histoire des arts en Allemagne*, par E. Förster, t. II, p. 210.



COURONNEMENT DE LA VIERGE | DIE KRONUNG DER MARIA | ST MARY CROWNED

LE BAPTÊME DE SAINT PAUL

DE JEAN HOLBEIN L'ANCIEN

Jean Holbein l'ancien, fils du précédent, né vers 1460, à Augsbourg, fixé à Bâle en 1507, où il mourut en 1523, prit également part aux traveux exécutés dans le couvent de Sainte-Catherine. L'église Saint-Paul-hors-des-Murs lui était échue en partage. Dans son tableau, il a réuni pêle-mêle, et sans subdivisions, de nombrenses scènes tirées de la vie de l'apôtre, d'après la Bible, les légendes et les traditions. Ici l'on voit la conversion de saint Paul, et tout à côté, au premier plan, son baptême par Ananias; là on aperçoit sa prédication à une foule d'auditeurs de tous âges et de tous sexes; plus loin, il est représenté en prison, écrivant ses Épîtres; ensuite se promenant evec saint Pierre dans le préau de la prison, où ils apparaissent couronnés tous les deux, ce qui est assez remarquable; d'un autre côté on le voit prendre congé de saint Pierre, et on assiste à son supplice. Mais après sa mort même il vit encore ! Des pâtres découvrent son chef; il apparaît à une veuve pendant son sommeil et il lui montre dans son jardin les traces de sang de son supplice. A tous ces sujets vient enfin se joindre l'inhumation solennelle de son corps nouvellement découvert, dans le lieu où il se trouve actuellement, c'est-à-dire dans la crypte de San Paolo.

Nous nous sommes borné à énumérer quelques-unes des scènes de cette riche série qui est, sous un double rapport, un monument remarquable de la peinture allemande. Elle caractérise d'abord le talent de l'auteur du tableau. L'individualisation des différentes figures, à l'exception, toutefois, de celle du saint, est presque poussée jusqu'au portrait. Il y a même de véritables portraits dans les diverses scènes. Et malgré cela, le dessin n'en est pas essentiellement individuel ; il se maintient, au contraire, dans un accusé général des formes, en sorte que le nu dénote encore une très-faible connaissance de l'anatomie. Dans la représentation, l'artiste n'a pas reproduit l'action telle qu'elle a pu avoir lieu réellement ; il n'a tenu aucun compte des personnages, et il n'a représenté que des traits connus, empruntés à ses contemporains. Ananias, dans l'action de baptiser, est une figure parlante, mais il est plus sûrement et bien plutôt un prêtre d'Augsbourg que l'hôte de Paul à Damas. Abstraction faite du caractère demi-moderne du cérémonial, et de ce défaut de vérité historique que ce maître aurait pu pousser jusqu'à l'excès, il respire chez ses personnages empruntés

à la vie de tous les jours un sentiment naïf de la réalité. C'est ce qui fait de ce tableau un monument fort intéressant de la peinture allemande.

La femme, à la gauche de notre planche, revêtue des habits de dimanche d'une bourgeoise d'Augsbourg de l'année 1500, est, selon un document conservé dans la chronique du couvent, l'épouse de l'artiste, la fille de Thomas Burgkmaier, la mère de Jean Holbein le Jeune. Vis-à-vis d'elle et derrière le prêtre, est l'auteur du tableau, Holbein l'Ancien, avec ses deux fils, Ambroise et Jean. Les traits du visage du père sont ceux d'un homme d'un caractère doux et rêveur, et qui n'a pu atteindre à une clarté parfaite. Mais une fois il a vu clair, très-clair; c'est quand il réfléchissait sur son fils Jean! Dans l'attitude aisée et indépendante de ce jeune garçon, âgé d'environ sept à huit ans, qui regarde d'un air joyeux et assuré le monde qui s'ouvre devant lui, le père a deviné ce que sera cet enfant, et, en le montrant, il nous fait remarquer ce qu'il y a en lui d'extraordinaire; il va même jusqu'à le représenter comme soutien de son frère Ambroise, car ce dernier semble s'appuyer à deux mains sur son plus jeune frère. Nous avons plusieurs preuves matérielles du développement précoce de ce talent extraordinaire; mais aucune des œuvres de Jean Holbein le Jeune ne peut remonter jusqu'à son enfance. Toutefois, nous avons ici devant les yeux un témoignage émané d'une source digne de foi, et nous pouvons affirmer que, dès sa plus tendre adolescence, il fit naître les espérances qu'il devait plus tard réaliser de la manière la plus complète.

Notre tableau porte le millésime de 1504, et se trouve dans la galerie royale de peinture de la ville d'Augsbourg.



TAUFE PAULI

BAPTÊME DE ST. PAUL

THE BAPTISM OF ST. PAUL

TABLEAU D'AUTEL DE SAINT SÉBASTIEN

PAR JEAN HOLBEIN LE JEUNE

Jean Holbein est principalement connu comme peintre de portraits; mais il a commencé sa carrière d'artiste comme peintre d'histoire, et à ce titre il a laissé à la postérité des œuvres fort distinguées. L'année de sa naissance flotte entre 1495 et 1498. Il est mort de la peste à Londres, en 1554.

Le tableau que nous reproduisons en deux planches est un triptyque dont la division centrale fait partie de la galerie royale de tableaux d'Augsbourg, tandis que les vantaux latéraux, faussement attribués à Jean Holbein l'Ancien, ornent la pinacothèque de Munich. Il porte le millésime de 1516, par conséquent il appartient aux créations de la jeunesse de notre grand artiste. Il constituait une donation de sa principale protectrice, Véronique Welser, au couvent de Sainte-Catherine.

Le saint, dépouillé de ses vêtements, lié à un arbre, est entouré de soldats qui le visent avec des arcs et des arbalètes, et dont plusieurs flèches l'ont déjà atteint. A côté du saint, on voit un homme qui semble avoir ordonné le supplice, et quelques autres personnages assistant à la scène comme spectateurs. Nous voyons dans ce tableau un sentiment artistique, nouveau sous tous les rapports, mais nous voyons aussi le sentiment antérieur, le sentiment ancien modifié et perfectionné partout où il a été conservé. Le choix des sujets est même déjà une nouveauté; car jusqu'alors le tableau du milieu d'un retable était destiné, comme centre principal de l'église, au *logos*, au Verbe. L'unité et la clarté règnent dans la composition; la figure capitale est mise en évidence; les personnages actifs sont disposés de manière qu'ils prennent part à l'action, sans cacher aucune partie essentielle, sans détruire l'équilibre des groupes, et sans paraître constituer le groupe principal du sujet. L'action est pleine de motifs naturels. On n'y voit aucun mouvement de mains qui soit oiseux ou inutile; chaque membre parle, et de la façon la plus naturelle et la plus vraie : comme un tireur, par exemple, en posant la flèche sur l'arbalète, cherche bien, l'œil à demi fermé, le but auquel il vise; comme un autre vise en lâchant la détente; comme un troisième tire légèrement et sans trop viser; comme un quatrième, la flèche entre les dents, arme son arbalète!

Ainsi que son père, il a placé des portraits dans ses tableaux, mais c'est avec un sentiment si délicat et si exact des formes, que nous y reconnaissons déjà le futur grand peintre de portraits. Si le dessin des différentes parties du corps ne satisfait pas entièrement les amateurs éclairés, les travaux les plus finis du père dans ce genre sont néanmoins surpassés. Chez le fils, le goût est plus indépendant et plus consommé, quoiqu'il suive encore les traditions pour les costumes, les armes, et même les draperies. Mais que de noblesse respire dans la figure du martyr! Combien le corps n'est-il pas élégamment développé? sans laisser paraître pour cela le moins du monde que la beauté du mouvement fût son but unique.

Les deux figures de saintes qui sont peintes sur les vautaux ont une grâce parfaite. L'une est sainte Barbe tenant dans sa main le calice, et on voit dans le lointain le donjon qui lui servit de prison. L'autre est sainte Élisabeth distribuant des aliments à des infirmes, à des pauvres et à des lépreux; de la main droite elle tient un pain, de la gauche elle verse du vin dans une écuelle destinée à un estropié; les bâtiments du fond rappellent la Wartbourg. La pose et l'attitude de ces figures peuvent appartenir à l'artiste, mais elles sont en général manifestement empruntées à la vie réelle, et nous voyons distinctement que l'auteur de la Madone de Dresde s'est exercé de bonne heure dans l'art de créer des figures idéales. Les quelques traits d'architecture jetés sur les côtés des figures sont également remarquables, comme premières traces de l'apparition de l'architecture de la Renaissance dans la peinture allemande.

Quant au coloris, l'on voit aussi par ces tableaux que le jeune Holbein a suivi sa route propre, tout en conservant la tradition paternelle de quelques tons de convention, comme, par exemple, des ombres bleuâtres pour des teintes blanches, etc. L'effet du coloris dans le tableau central est miraculeux, malgré sa simplicité. Saint Étienne y figure au centre comme un corps lumineux dont les rayons se dispersent dans toutes les directions et se changent graduellement en tons divers, qui sont d'autant plus harmonieux que chacun d'eux semble se fondre dans celui qui le touche par une transition imperceptible. Mais en même temps il y a tant de lumière sur les couleurs qu'il y a réellement du jeu et de l'air dans ces tableaux, et au moyen du ton brun des ombres l'artiste a répandu une chaleur égale sur le tout.

Nous voyons donc ici, dans l'œuvre du jeune homme, toutes les qualités qu'il a développées dans son âge mûr, et par lesquelles il a porté la peinture allemande au XVI[e] siècle à son plus haut degré de perfection.



MARTYRIUM DES H. SEBASTIAN

MARTYRE DE S. SEBASTIEN

MARTYRDOM OF ST. SEBASTIAN



S. BARBARA



S. ELISABETH

STE BARBE ET STE ELISABETH

ST. BARBARA AND ST. ELISABETH

SAINT JEAN-BAPTISTE

PAR BARTHÉLEMY ZEITBLOM

(RÉDUCTION DE 8 3/4)

Barthélemy Zeitblom est incontestablement le peintre le plus important de l'école de peinture qui a fleuri en Souabe. Mais nous n'avons encore que de bien vagues renseignements sur lui et ses études. D'après un portrait peint par lui-même, portant la date de 1497, il pourrait être né vers 1447 ou 1450. Il vécut à Ulm, car on trouve son nom, de 1484 jusqu'en 1517, sur les rôles des contribuables de cette ville. Il épousa aussi, en 1483, une femme d'Ulm, la fille du peintre Schulein. *Schuler*, en allemand, signifie élève, et la similitude des deux mots a donné naissance, bien à tort, à l'idée que Zeitblom était un élève de Schulein, tandis qu'il fut son gendre. Mais ses œuvres témoignent d'une tout autre direction.

On sait que dans la première moitié du XVe siècle, il s'était formé dans les Flandres une école de peinture, dont l'imitation de la nature, poussée avec amour et talent jusque dans les plus petits détails, se répandit en peu de temps en tous pays. Cette imitation, ou ce naturalisme, comme on l'a nommée, s'empara des écoles allemandes et surtout de celle de Cologne, et les éloigna, après plus ou moins d'opposition, des tendances idéalistes suivies jusqu'alors. Là où le corps et la réalité ne comptaient que pour peu de chose, comme dans l'école de Cologne, le changement fut immédiat; mais là, au contraire, comme dans l'école de Souabe, où l'idéalisme avait déjà beaucoup emprunté à la nature, la résistance fut plus longue, et nous voyons pendant tout le XV[e] siècle les conceptions originales du génie souabe percer sous les formes et les figures importées de l'étranger.

Les prédécesseurs de Zeitblom sont la plupart inconnus, et ceux qu'on connaît ne sont pas encore classés. Des œuvres isolées et des fragments découverts de loin en loin, nous ont appris qu'il avait régné en Souabe un sentiment puissant et grandiose des formes, et une conception qui approchait souvent du sublime. Je rappellerai seulement le saint Pierre endormi du tableau représentant la prière sur le mont des Oliviers, à la cathédrale d'Ulm.

C'est de cette école nationale de la Souabe, et sous l'influence et le concours tout-puissant du naturalisme flamand, adopté particulièrement par le maître Roger von der Weyde l'Ancien, qu'est sorti Barthélemy Zeitblom. Son activité se répandit au loin, et un grand nombre d'œuvres et d'artistes nous rappellent sa manière.

La plupart de ses tableaux ont été enlevés de leur place primitive dans les églises et sont actuellement conservés dans des Musées, et même quelquefois sous de faux noms, comme par exemple la Nativité dans la galerie de Maubeim. Le plus grand nombre des tableaux de notre peintre sont la propriété de M. Abel, amateur distingué des arts et procureur général au tribunal de Stuttgard. Ils sont, avec d'autres trésors des arts, placés dans plusieurs salles du château de Ludwigsbourg, qui sont livrées au public.

La figure de saint Jean-Baptiste, que nous avons reproduite ici dans une forte réduction de sa grandeur naturelle, faisait partie d'un autel qui se trouvait jadis dans l'église d'Eschach, dans le comté de Limbourg. Cet autel fut exécuté dans l'année 1493. Le centre du retable se composait, il y a tout lieu de le croire, d'une sculpture. Les volets, chacun de 2m 26 de hauteur et de 0m 96 de largeur, contiennent, sur la face intérieure de gauche, l'Annonciation; sur celle de droite la Visitation, et sur les faces extérieures les deux saints Jean, le précurseur du Christ et l'évangéliste. Sur la base on voyait le suaire de sainte Véronique tenu par deux anges; cette magnifique peinture a passé de la collection de M. de Hirscher, chanoine de la cathédrale de Fribourg, dans le musée de Berlin. Sur le revers de notre retable se trouvaient les figures des quatre Pères de l'Église, qui sont aujourd'hui un des ornements de la collection de M. Abel.

Un seul coup d'œil jeté sur notre gravure fera connaître les qualités et les defauts du maître, en tant qu'ils ne touchent pas la couleur ni l'exécution de l'œuvre. Il n'avait pas le don d'une exposition libre et animée. Le mouvement et les attitudes sont faibles; le saint Jean ne semble pas assuré sur ses jambes, et l'ange de l'Annonciation paraît avoir les membres rompus. Voilà pourquoi aussi l'effet général des figures est incomplet, froid même; dans la Visitation, par exemple, les femmes se regardent à peine, et semblent poser leurs mains l'une dans l'autre sans les serrer. La main de saint Jean-Baptiste tournée vers l'agneau est morte. Si on joint à cela un dessin peu savant des pieds et des mains, on se sentirait presque de l'indifférence pour l'œuvre. Mais on ne peut s'empêcher d'admirer l'ordonnance du vêtement, ces larges masses séparées les unes des autres avec un juste sentiment par des plis très-simples et néanmoins très-variés, ces beaux plis allongés avec peu de brisures et sans ces cassures en zigzag des écoles de la basse Allemagne et de la Franconie. Mais c'est surtout l'expression idéale du dessin et la gravité noble de la tête qui saisit et produit un effet extraordinaire. Là, ainsi que dans les Pères de l'église, dans la face du Christ sur le suaire, nous pouvons reconnaître toute la puissance et la supériorité de Zeitblom, toute son habileté à donner la vie et la vérité à ses créations idéales.

Dans les chairs il est clair, brillant, transparent et cependant chaud; les tons froids



S. JOHANNES DER TÄUFER

ST JEAN BAPTISTE. ST JOHN BAPTIST

intermédiaires sont fondus dans des ombres et des lumières éclatantes. Le modelé est grandiose et large : dans les draperies les tons clairs dominent les ombres; l'artiste s'est servi aussi de tons opposés : l'on voit des ombres violettes sur du gris, des ombres bleues sur du blanc. Zeitblom mettait peu d'accessoires dans ses tableaux : derrière le saint Jean-Baptiste il n'y a qu'une tapisserie à fond d'or avec impression d'ornements.

LA MORT DE MARIE

DU CHATEAU DE LICHTENSTEIN

LARGEUR, $1^{m}25$; HAUTEUR, $2^{m}19$. (RÉDUCTION AU NEUVIÈME.)

Dans la partie sud du royaume de Wurtemberg, non loin de la ville de Reutlingen, au sommet d'un rocher aigu et abrupt, est situé le château fort de Lichtenstein, construit sur les dessins du comte Guillaume de Wurtemberg, son propriétaire, prince d'un esprit distingué et d'une instruction étendue, grand connaisseur des œuvres d'art. Ce château est bâti dans le style des XIVe et XVe siècles. Si cette construction reproduit dans toutes ses parties, sous le rapport architectonique, le souvenir d'un passé où le goût des arts était largement développé, son intérieur les rappelle également. Les parois de ses salles sont ornées d'armures, de meubles, d'ustensiles, de sculptures et de tableaux du moyen âge; on y trouve surtout une belle collection et un choix remarquable de peintures de l'école de Souabe.

Parmi les plus intéressants de ces anciens tableaux sont deux volets d'un retable; nous ne connaissons malheureusement rien du reste de la composition. Ces deux volets, chacun de $1^{m}25$ de largeur sur $2^{m}19$ de hauteur, représentent la mort et le couronnement de Marie, et il est probable que le revers offrait la naissance du Christ, ou la madone sur son trône dans le ciel. Ces volets étaient autrefois à Rottenberg. On en ignore l'auteur ainsi que la date. Notre planche représente la mort de la Vierge.

La scène se passe dans une salle, qu'on reconnaît aux dalles dont le sol est pavé. Le reste est un fond d'or. A en juger par ses bras croisés, la sainte Vierge était en prières quand la mort vint la surprendre et qu'elle s'affaissa inanimée à côté de son lit. Il est digne de remarque que certaines manières de concevoir un sujet semblent toujours se rapporter à des contrées particulières. Dans les tableaux du bas Rhin, Marie à sa mort est toujours couchée dans son lit; dans ceux de la Souabe elle meurt presque toujours debout ou agenouillée devant le lit. Le voile s'échappe (dans notre composition) de sa tête légèrement penchée; les genoux plient, de façon qu'elle tômberait si saint Jean n'était pas là pour la retenir par derrière sous les bras. Les autres apôtres l'entourent avec l'expression

douloureuse de la pitié et de l'intérêt. Un seul est assis devant elle et semble chercher dans l'Écriture un passage de consolation, tandis que saint Pierre est chargé de l'aspersion de l'eau bénite.

En haut, au-dessus du groupe, le Christ à mi-corps apparait dans les nuages, ayant sur son bras gauche l'âme de celle qui meurt, sous la figure d'un enfant; il bénit de la main droite la dépouille inanimée. Il est entouré d'anges attristés et en prière, ou qui semblent adresser à la mourante des souhaits de bienvenue, auxquels la jeune âme de Marie répond en toute innocence.

L'ordonnance du sujet est d'une grande clarté. Un petit nombre de figures composent le groupe principal; au-dessus les autres figures forment un encadrement très-simple. C'est avec un sentiment artistique très-délicat qu'est rendu le contraste des Apôtres avec la sainte Vierge; ce contraste de douleur et de glorification est peint en traits mâles et larges, graves et délicats, fins et gracieux. Le style en est tout à fait idéal; tous les types sont sortis de l'imagination de l'artiste et non copiés d'après des modèles, suivant l'usage de l'école de la basse Allemagne, mais ils sont plus accentués que ceux de l'école de Cologne. Les plis ne sont pas mous comme chez les maîtres de Cologne; ils ne sont pas non plus brisés comme dans l'école postérieure de van Eyk ou dans l'école même de Franconie, mais ils sont anguleux et à brisure aiguë. La conception idéale du sujet nous a engagé à reproduire cette œuvre, car l'exécution laisse beaucoup à désirer. L'expression en est à la vérité noble et parlante, les motifs en sont exacts et vivants, mais le dessin en est assez faible : tantôt le derrière de la tête n'est pas assez volumineux, tantôt la bouche et les yeux ne sont point en harmonie, tantôt aussi les draperies, comme dans la figure de Marie, ne répondent pas aux formes et aux mouvements du corps. Malgré ces défauts dans le dessin, et beaucoup d'autres encore, tels que l'ignorance des formes dans les détails et le manque de grâce dans certaines parties, comme dans les cheveux, l'ensemble du tableau indique un maître distingué et accompli dans son genre. C'est ce qui se manifeste surtout dans l'énergie du coloris et dans l'harmonie des couleurs, sans parler du sérieux et de la vérité de sentiment répandus sur toute cette peinture. Il y a des nuances dans les chairs, quoique par places un ton uniforme, les couleurs des draperies sont altérées; il y a du brun dans le vert, il y a du vert dans le bleu, etc.; elles ont même changé, comme par exemple la draperie blanche du vieillard assis à droite, et qui du blanc passe au rouge. L'application des couleurs est merveilleuse; il semble que les grandes surfaces aient été produites par un coulage : on n'aperçoit pas un coup de brosse. D'un autre côté, les clairs des cheveux et des barbes, ceux même des chairs sont placés sèchement, sans le sentiment de la couleur; des formes, même de détail, telles que les yeux, les narines, les lèvres, les ongles, etc., sont bordées sans animation d'un contour rouge ou blanc. Dans la bordure du bas de la robe de Marie se répète l'inscription suivante en lettres d'or : *O Maria, gloria Virginum, ora pro nobis.*

Le second volet représente le moment de la glorification qui suivit la mort. Dieu le

Père et Dieu le Fils, avec une ressemblance parfaite de figure, d'attitude et de costume, sont représentés assis, avec un manteau rouge, dont les larges bordures sont ornées de perles et de pierreries; chacun d'eux porte une couronne gothique; le Père tient le sceptre, et le Fils le globe terrestre dans la main. Ils sont assis sur le trône céleste et entourés d'un chœur d'anges vêtus de robes blanches. Devant eux est agenouillée la sainte Vierge ressuscitée, vêtue entièrement en bleu; elle reçoit du Fils la bénédiction, et du Père la couronne de la vie éternelle. Le dessin de cette peinture est bien supérieur à celui de l'autre. L'ensemble est plus beau et plus dégagé dans les formes comme dans l'expression, mais moins original dans le choix des motifs. C'est aussi pour cette raison que nous avons préféré reproduire le tableau de la mort de la Vierge.



LA MORT DE LA STE VIERGE. THE DEATH OF THE VIRGIN.

TABLEAU VOTIF DE L'ÉGLISE DES CHARTREUX

A BALE

Parmi les curiosités conservées au musée de Bâle se trouve une plaque en cuivre de 1m07 de largeur sur 1m 41 de hauteur, dont une moitié présente un tableau et l'autre de l'écriture. Le tableau dont nous donnons ici la reproduction est gravé sur le cuivre d'après la manière ordinaire, mais cependant avec des contours si larges et si profonds, qu'ils ont pu être remplis, par places, de cire noire ou verte, afin de faire ressortir le tracé. Il y a de plus certaines parties, les écussons et les accessoires héraldiques, les queues d'hermine, etc., marquées en vert, en rouge ou en bleu.

Cette plaque se trouvait autrefois dans l'église des Chartreux (aujourd'hui hospice des orphelins); elle est le titre d'une fondation que la duchesse Isabelle de Bourgogne fit en faveur du monastère en 1433, afin d'y faire dire deux messes quotidiennes pour le salut de son âme et celui de ses proches. Cette circonstance assure déjà à la plaque un intérêt particulier, car il existe peu de monuments de ce genre, tandis qu'il n'est pas rare de trouver avec leurs titres de fondation des églises, des chapelles et des autels, destinés à abréger les tourments du purgatoire.

Notre plaque a encore un autre intérêt par les figures princières qui y sont tracées; enfin elle est remarquable par le sujet, le style et l'exécution.

Avant de nous occuper de cette dernière, il est nécessaire de faire connaître aussi complétement que possible l'inscription qui se trouve gravée dans le bas de la plaque. Elle est conçue en ces termes :

« Illustrissima ac potentissima princeps ysahellis, filia Johannis (portugalie et) Algarbie « atque dominj cepte (*sic*) duchissa burgundie lotharingie brabancie et lumburgie Comitissa « flandrie, arthesy, burgundie palatiua hanonie hollandie, zellandie et namurci Sacri Imperij « marchionissa ac domina frisie salinis et machlinie salubriter mota fundavit in hac ecclesia « conventuali ordinis cartusie situata In basilea minori duo anniversaria et duos religiosos « eiusdem ordinis perpetuos Intercessores apud deum ad duas missas celebrandas qualibet die « pro salute animarum excellentissimi principis dominj philippi, ducis burgundie, ejus mariti « et sue nec non dominj caroli, burgundie Comitis quadrilensis eorum filij. Ac pro prospe-

« ritate ipsorum adhoc modo viventium. Et dum ab hoc seculo decesserint propter refrigerium « animarum eorundem. Et etiam propter refrigerium animarum defunctorum illustrissimarum « memoriarum regis et regine portugalie ducis et duchisse burgundie patrum et matrum pre- « fatorum dominj et domine et omnium aliorum pro quibus predicta duchissa intendit orationem « fieri. Qui duo predicti religiosi ordinis Cartusie a modo tenebunt et inhabitabunt cellas signatas « primam. litera. c. et. secundam. litera. f. situatas in magno cleustro istius sepedicte pre- « sentis ecclesie ad cuius fundationem et perpetuam participationem in omnibus et singulis « precibus. et aliis bonis spiritualibus factis et fiendis ab omnibus et singulis religiosis « istius dicte ecclesie. Premenurata domina Illustrissima dedit. et. contulit eis. Summam. « Mille. septingentorum. florenorum renensium. Insuper capellam ordinatam ad huiusmodo « Missas prelibatas celebrandas. munivit. calice candelabris piride panis urceolis. aspersorio. « ac aliis sufficienter vasis argenteis. Casula. Mappis. ac aliis ornamentis ad servitium divinum « faciendum requisitis. Et alia quam plurima bona fecit. predicto ordini cartusie. Qua de causa « religiosi prior et conventus. dicte ecclesie fuerunt bene contenti. et promiserunt. sub obliga- « tione et ypotheca bonorum temporalium sui Monasterij continuare et perficere dictam funda- « tionem modo et forma superius declaratis. et secundum tenorem ampliorem literarum doni « predicti super hoc confectarum. Acta fuerunt haec. Anno a nativitate Dominj. Millesimo. « cccc. tricesimo tercio. »

Il ressort de ce document qu'Isabelle, duchesse de Bourgogne, troisième femme de Philippe le Bon, princesse de Portugal, a donné à la chartreuse de Bâle, pour la fondation d'une église et la décoration d'un autel, la somme de dix-sept cents écus du Rhin, ainsi que beaucoup d'ustensiles d'église, etc., etc.; qu'elle a en outre fondé deux bénéfices ecclésiastiques, à la condition que leurs titulaires diraient chaque jour deux messes pour elle et son mari, pour son fils vivant, Charles, âgé de quatre ans, pour ses deux enfants morts, comme pour leurs père et mère décédés de Portugal et de Bourgogne. L'inscription porte le millésime de 1433, l'année de la mort du roi Jean Ier de Portugal, père d'Isabelle, et de la naissance de son fils Charles, de sorte que nous pouvons rapporter la fondation directement à ces deux faits.

Les deux princes premiers-nés sont représentés à la droite de notre plaque; ils moururent quelques jours après leur naissance, ce qu'indiquent aussi les croix placées au-dessus de leurs mains. Il est seulement étrange qu'ils ne soient pas représentés comme nouveau-nés, mais comme enfants, comme s'ils avaient encore vécu quand fut exécutée la plaque. Au-dessus de chacun d'eux est placé l'écusson de Bourgogne. Devant eux, leur mère, la duchesse Isabelle, est agenouillée les mains jointes et posées sur un livre d'heures; elle porte un manteau d'hermine par-dessus une robe verte à broderies d'or, ou qui semblent être en or. Au-dessus d'elle on voit sainte Élisabeth de Portugal tenant une triple couronne[1] cylindrique; à sa gauche et

1. Élisabeth (la même qu'Isabelle), reine de Portugal, fille de Pierre III d'Aragon, née en 1271, mariée en 1281 à Denis Ier de Portugal, morte en 1336 dans le couvent de Sainte-Claire de Coimbre, qu'elle avait fait bâtir. Un épisode de sa vie a fourni à Schiller la belle ballade *Gang nach dem Eisenhammer* (*Promenade à la Forge*).

derrière elle est un écusson aux armes de Portugal et de Bourgogne réunies, appliqué contre la paroi.

A la droite du tableau, on voit à genoux le duc Philippe le Bon de Bourgogne et son fils Charles, depuis le célèbre Charles le Téméraire; ils ont tous les deux leur armure, et le père a, comme sa femme, les mains jointes posées sur un livre d'heures. Leurs deux cottes d'armes sont ornées des armoiries de Bourgogne : le père et le fils portent tous deux la Toison-d'Or au cou. On voit de plus au-dessus d'eux l'écusson de Bourgogne entouré du collier de la Toison-d'Or : saint André, comme intercesseur, est à côté du duc. Sur une banderole au-dessus du casque ou lit : *aultre naray* (autre n'auray); la continuation de l'inscription se trouve sur la banderole qui se voit au-dessous de l'écusson de la duchesse; on y lit : *tant que je vive*. Tout cela s'enchaîne et a un rapport direct avec la fille de Jean de Portugal devenue duchesse de Bourgogne. Le duc Philippe avait attaché un grand prix à son alliance avec une princesse de Portugal; il avait même adjoint en secret à l'ambassade qui devait demander la main de la princesse son peintre et chambellan Jean van Eyk, afin d'avoir le portrait d'après nature de sa future. Il fut si charmé de la beauté d'Isabelle qu'il songea à illustrer son bonheur de la manière la plus éclatante. Aussi le jour même où il reçut la fiancée royale dans sa ville de Bruges, il fonda l'ordre de la Toison-d'Or, pour témoigner qu'il avait, comme autrefois Jason, conquis le trésor le plus précieux sur la plage d'une mer lointaine. Il plaça l'ordre sous la protection de saint André, et lui donna pour devise : « *Autre* n'*auray* », comme vœu formel qu'aucun autre amour n'enchaînerait plus son cœur; ce que confirment aussi ces mots qui continuent la devise : « *toute ma vie, Dame Isabel* », ou bien comme il est dit sur notre tableau : « *tant que je vive* ».

La représentation du milieu est empruntée à la passion du Christ, et se rapporte aux messes instituées par la princesse, dans lesquelles la passion du Sauveur est célébrée comme expiation des fautes du genre humain. La mère de Dieu tient sur ses genoux le corps de son fils descendu de la croix; derrière elle, au pied de la croix, on voit deux anges portant la couronne d'épines et la lance, et qui nous rappellent quelques épisodes de la mise en croix. Le fond du tableau est formé par une tapisserie dont le dessin consiste en aigles affrontés, à têtes adossées, et entourés de feuillages de fantaisie.

La disposition de l'ensemble est extrêmement solennelle et conforme aux lois de la symétrie, dont on ne s'est départi que dans certains accessoires. Le calme, ainsi répandu sur cette composition, se retrouve aussi dans les poses des divers personnages, qui sont loin d'exprimer une action déterminée ou des sentiments individuels : c'est le mouvement mesuré du prêtre officiant à l'autel, et auquel il n'est permis d'exprimer ni la tristesse, ni la douleur, ni l'adoration, ni la reconnaissance, selon ses propres émotions, afin de ne point distraire les sens, ni l'oraison, ni le cœur des fidèles qui le contemplent et l'écoutent avec recueillement. La douleur même de la mère qui pleure son fils chéri est cette douleur modérée que nous contemplons sans trouble et que nous pourrions partager en esprit durant notre vie entière.

Ce caractère particulier de l'art du moyen âge trouve un puissant auxiliaire dans le style employé pour le dessin et l'exécution des figures. Si l'artiste les avait dessinées avec cette vérité crue à laquelle passe si facilement l'art quand il se développe, il y aurait eu une contradiction choquante entre l'ordonnance et l'exécution; mais, comme il a laissé aux formes aussi bien qu'à l'expression le caractère général du symbolisme, l'harmonie demeure intacte. Notre tableau conserve donc dans le style du dessin le caractère général exigé, qu'on nomme d'habitude *idéal*, pour le distinguer de celui qui reproduit strictement la nature. Ce fait est d'autant plus significatif que l'auteur de cette composition gravée appartient incontestablement à l'école de van Eyk; mais il ne s'est point encore converti au naturalisme, introduit par cette école dans l'art germanique; il s'est au contraire renfermé dans ce que les frères van Eyk avaient trouvé comme la tradition de l'art et conservé en partie, et qui ne devait être abandonné peu à peu que par leurs successeurs.

. Le fond de notre composition consiste en un tapis, sur lequel on voit des aigles aux ailes repliées, tranquillement posés au milieu de feuillages et de fleurs, dont ils tiennent les tiges dans leur bec.

L'exécution de notre tableau mérite une attention toute particulière. C'est celle de ce qu'on nomme faux émail, et elle appartient aux procédés qui ont ouvert la voie à la gravure. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, les contours principaux sont largement gravés dans le cuivre et remplis de cire foncée, de façon que la composition se dessine sur un fond jaune. Mais partout où l'on a voulu indiquer plusieurs tons, on a creusé des surfaces plus étendues dans lesquelles on a coulé de la cire de couleur. C'est ainsi que la robe de la duchesse est verte avec des ornements en or, c'est-à-dire qu'on a creusé le fond entre les ornements, et qu'on l'a rempli ensuite de cire verte. Les ornements de la tapisserie, les détails des écussons, se dessinent tantôt sur un fond rouge, tantôt sur un fond vert. Mais les masses principales, y compris les têtes, les mains, etc., sont formées par la plaque de cuivre même.

Nous n'avons point d'autres indications sur l'âge de notre monument que l'inscription et les portraits. Il va de soi qu'il ne date pas de l'année de la fondation (1433), car le prince Charles (placé sur la gauche) ne naquit qu'en cette année. Or, comme on lui donne quatre ans dans l'inscription, que cet âge répond à celui qu'il paraît avoir sur la plaque, nous pourrions avoir sous les yeux un travail de l'année 1437.



VOTIVTAFEL

EX VOTO EX VOTO

SAINT GEORGES

DE C. VOS

HAUTEUR, 1m88; LARGEUR, 1m26.

Un des saints les plus vénérés non-seulement dans l'Eglise orientale, où il est en grand honneur, mais aussi en Occident, est le chevalier Georges de Cappadoce, un combattant de la foi du temps de la persécution de Dioclétien, et sa légende est riche en épisodes pittoresques.

Nous donnons ici deux sujets de cette légende d'après un retable, découvert il y a peu de temps dans la haute Souabe, aux environs de Kirschheim sous Teck, et qui se trouve aujourd'hui dans la belle collection de tableaux de M. d'Abel, procureur général au tribunal de Stuttgard. Ces deux sujets formaient primitivement l'extérieur et l'intérieur d'un seul volet, restes sans doute d'une œuvre plus considérable, dont on retrouvera peut-être le complément. Le propriétaire actuel a fait scier le volet, afin de pouvoir placer les deux sujets l'un à côté de l'autre.

Dans le premier de ces tableaux, nous voyons saint Georges en costume ordinaire, le bouclier et la lance dans la main gauche. Drapé d'un large manteau rouge, il s'avance au-devant de deux hommes couronnés et avec de longues barbes; il semble s'efforcer de leur expliquer quelque chose. Un de ces hommes fixe attentivement les yeux sur lui, comme s'il voulait le contredire, tandis que l'autre est recueilli et semble réfléchir sur ce qu'il entend. Une troisième figure paraît venir en aide à leur indécision : c'est un conseiller royal placé entre eux, qui leur adresse la parole en tenant chacune de ses mains sur leurs épaules. Dans le fond, à gauche du saint, on voit plusieurs personnes poursuivies par des soldats qui leur donnent la mort. Tandis qu'un vieillard détourne le coup d'une massue, une jeune femme est traversée d'un coup d'épée; plus loin un homme est étendu mort. Entre saint Georges et les rois se trouve un jeune homme les mains jointes, en prière. Au fond est un riant paysage avec une ville, une rivière, des montagnes, des rochers, des arbres, des routes et des maisons de campagne.

L'explication de cette peinture offre diverses difficultés qui ne sont levées ni par les *Acta Sanctorum*, ni par d'autres légendes sacrées. Aussi y a-t-il lieu d'admettre que le sujet est presque unique dans son genre. Je ne connais qu'un retable (de l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg) qui offre un sujet à peu près semblable. Le saint Georges est debout en face de deux figures couronnées et assises; l'une d'elles semble très-irritée; un troisième personnage s'approche d'elles avec une expression de douceur conciliante. Saint Georges était chevalier sous le règne de l'empereur Dioclétien et fervent chrétien. Il me semble que notre tableau représente une persécution des chrétiens. Le chevalier Georges intervient et insiste auprès de l'empereur pour faire cesser cette injuste persécution. Mais l'empereur ne l'écoute pas. Toutefois, le second personnage courronné, dans lequel on pourrait reconnaître Maximien, collègue de Dioclétien à l'empire, réfléchit sur ce qu'il vient d'entendre, et enfin le troisième, peut-être Galère, avec lequel Dioclétien partage aussi sa puissance, conseille la douceur. Pour l'homme en prière au centre, il a tellement l'air d'un artiste, qu'il est permis de le prendre pour l'auteur du tableau.

Dans le second tableau, l'artiste a représenté le départ de saint Georges allant combattre le dragon. Le choix de cet épisode, que je n'ai rencontré nulle part ailleurs, et plus encore sa conception, témoignent de l'esprit et de l'originalité du peintre. Sur le premier plan d'un riche paysage où dominent les rochers, et au centre duquel est située une ville, est placé le jeune chevalier, la lance au bras et prêt à enfourcher son palefroi. En même temps il se retourne vers la princesse royale, assise sur une saillie de rocher, tandis qu'à droite, dans le lointain, on aperçoit à l'entrée d'une caverne le monstre contre lequel Georges va faire sa dangereuse expédition. Les yeux baissés de la jeune fille, qui essuie doucement les larmes qui s'en échappent, la résignation avec laquelle elle laisse tomber sa main droite sur ses genoux, trahissent, mieux que la représentation habituelle d'une femme en prière, le secret de son cœur, auquel, comme nous l'apprennent l'attitude, le regard et la bouche muette, le jeune héros n'est point insensible. Je ne connais aucun tableau dans lequel l'amour d'Aja et de saint Georges, si souvent traité, ait été conçu de cette manière : il rappelle vivement le départ de Sigefroi dans les Nibelungen, et reste sans contredit le poëme d'amour le plus délicat et le plus suave tracé avec la couleur et le pinceau par l'art chrétien ou religieux.

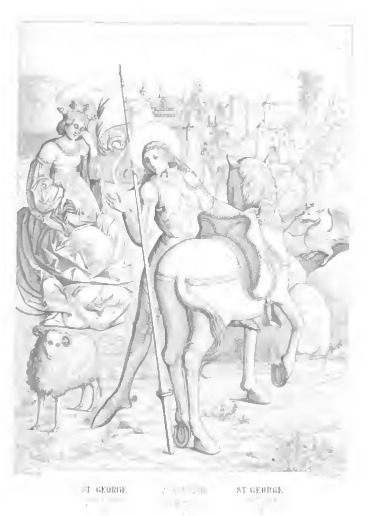
Si le second tabeau brille surtout par l'expression du sentiment, le premier se distingue par une belle ordonnance, par la clarté dans la séparation et l'union des groupes. Les mouvements sont tout à fait naturels et expressifs, mais partout modérés, même dans la douleur et la colère. Le sentiment du beau y règne partout. Les proportions sont, il est vrai, très-imparfaites (la partie inférieure du corps du saint, sur le second volet, n'est pas en harmonie avec le partie supérieure; les pieds de la figure de Dioclétien sont beaucoup trop grands, etc.); les formes le sont encore davantage : elles n'indiquent ni connaissance ni étude de la nature et surtout du corps humain; quelque belles que soient les draperies, elles ne sont pas assez étudiées, et il y a beaucoup de plis incompréhensibles. Mais le coloris



ST. GEORGE



ST GEORGE



ST GEORGE ST GEORGE

et le faire de ces peintures sont d'une grande distinction. Malgré la vigueur et le *foncé* du coloris, les tableaux brillent d'un éclat semblable à celui des vitraux, et une combinaison très-houreuse de nuances produit une harmonie douce et agréable, augmentée par la chaleur du ton général.

Sur la bordure de la robe d'Aja, près du cou, dans le second tableau, on lit l'inscription suivante en lettres d'or sur un fond rouge bordé de noir : *Memento salutis, — auctor — C. Vos.*

Ce nom est à la vérité un nom de la basse Allemagne : toutefois, le maître appartient certainement à l'école de Souabe de la fin du xve siècle. Ses figures sveltes et allongées, avec leurs membres amaigris, rappellent B. Zeitblom ; son chaud coloris, ses ombres brunes, son application parfaite des couleurs qui sont comme coulées, sont des qualités qui conduisent à la famille des Holbein, de sorte que notre artiste doit être placé dans l'intervalle.

LA VIERGE AUX ROSES

PAR MARTIN SCHÖNGAUER

HAUTEUR, 2m 19; LARGEUR, 1m 21

La représentation de la vierge Marie avec l'enfant Jésus constitue l'un des sujets principaux de l'art chrétien et l'une des décorations spéciales de l'autel. Le symbole du « Dieu fait homme » et de la « mère de Dieu », qui y est consacré, dominait tellement la conception et le développement de l'idéal, que l'art byzantin permit à peine un rapprochement de la nature; l'art italien, même en se rapprochant peu à peu de la vie et de la réalité, sut se maintenir à une élévation convenable, au moyen d'accessoires de toute espèce, comme, par exemple, d'un trône richement orné, jusqu'à ce que le XVIe siècle produisît une transformation de la pensée religieuse et de son idéal. Cette représentation de Dieu fait homme, cette conception selon la nature d'êtres et de faits surnaturels, sont nées bien plus anciennement dans l'art germanique; l'amour et le bonheur maternels, les soins et la sollicitude, la faiblesse de l'enfance, la vivacité du sentiment intérieur avec tout ce qui s'y rattache, trouvèrent de bonne heure leur expression à côté de la représentation du Dieu qui commande au monde et qui le bénit, sujets presque exclusifs de l'art dans le sud et dans l'est de l'Europe.

C'est sans doute à cette conception qu'est due la représentation si éminemment originale de la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, assise dans un bosquet de rosiers, et que nous rencontrons déjà dans les œuvres des premiers maîtres de l'école allemande, comme, par exemple, dans l'école de Cologne du commencement du XVe siècle, tandis que l'école italienne antérieure à la Madone de Fr. Francia, et à l'exception de cette madone, qui est agenouillée dans un bosquet de rosiers devant l'enfant Jésus (tableau aujourd'hui dans la Pinacothèque de Munich), n'offre peut-être pas un autre exemple d'un sujet ainsi traité.

Un des plus beaux, des plus gracieux et des plus célèbres tableaux de ce genre, est celui de *la Vierge aux Roses*, *par Martin Schöngauer*, et qui se trouve dans l'église Saint-Martin de Colmar. Dans ce tableau, Marie est assise dans l'herbe, sur un banc rustique, et non sur un trône d'or élevé auquel on monte par des degrés; devant elle,

il n'y a point de riche tapis étendu à ses pieds, point de tentures qui forment le fond du tableau, point de draperie à plis puissants qui la sépare du monde; à ses pieds poussent des fleurs, et derrière elle est une haie de rosiers, dont les branches soigneusement fixées à un treillage forment une clôture d'une grande légèreté; sur les rameaux et les fleurs des oiseaux semblent chanter en prenant leurs joyeux ébats. Toute la scène est riante et gracieuse. Nous y sommes en communauté avec les saints. Ils semblent sentir comme les mortels, éprouver leurs émotions du monde réel. L'enfant enlace de ses bras avec amour le cou de sa mère; en même temps il s'inquiète et s'occupe avec curiosité de ce qui se passe autour d'elle. La mère, de son côté, serre l'enfant avec amour contre son cœur, en détournant la tête de dessus lui avec un triste pressentiment, et porte son regard vers la terre, comme s'il s'y ouvrait un tombeau, source de chagrins futurs. Les formes du corps, les traits individuels du visage, ces doigts et ces jambes maigres, nous empêchent de nous transporter dans un monde élevé, dans un monde idéal. Et cependant, tout ce groupe est si solennel, la figure de la Vierge est si pleine de suavité et de dignité saintes, tous les mouvements sont si nobles, la disposition du vêtement, la richesse des plis de la robe et du large manteau tombant des épaules, ont quelque chose de si distingué, que nous nous sentons transportés en dehors de la réalité, sans compter encore que deux anges, suspendus dans les airs et tenant la couronne de la vie éternelle au-dessus de la tête de la sainte Vierge, nous la désignent comme la reine du ciel. Le fond d'or derrière les figures et le treillage contribuent aussi à l'éclat de la glorification.

Cette peinture, attribuée de tout temps et de la manière la plus certaine à Martin Schöngauer, a un prix tout particulier pour l'art et son histoire. On n'en sait pas, il est vrai, la date; mais, si on la rapproche des gravures du maître de date certaine où le naturalisme de la haute Allemagne est plus accentué, et qui manifestent le genre très-accentué de l'école germanique, elle porte encore un si grand nombre de caractères propres à l'école de la basse Allemagne, qu'il est de toute probabilité qu'elle fût exécutée par Schöngauer après sa sortie de l'atelier de Roger von der Weyde l'Ancien, vers l'année 1460.

La biographie de cet artiste extraordinaire est encore très-incomplète et obscure; son nom même et le lieu de sa naissance, ainsi que l'année de sa naissance et de sa mort, ont seulement été précisés il y a peu d'années. Pour déterminer ces dates, nous pensons que le document capital serait son portrait portant le millésime de 1453 : il se trouve dans la pinacothèque de Munich; au revers de ce portrait est collé un billet de la main du peintre Hans Burgkmair. Le portrait, dont on ne sait si c'est l'original ou une copie du maître que nous venons de nommer, car il y en a une reproduction dans la galerie publique de Sienne, nous représente un homme de trente-trois ans, en sorte que l'année 1420 pourrait être considérée comme celle de sa naissance.

On lit sur le billet, altéré en plusieurs endroits, ce qui suit: « Maister Martin schongauer, « Maler genant Hipsch Martin von wegen seiner kunst geborn zu kolmar aber von seinen « Ölteren ain augspurger bürger des geschlechts von..... verstorben zu Kolmar anno 1499

« am 2ten des Hornungs dun het genad. Ich sein Jünger Hans burgmair im jar 1188[1]. »

Autrefois on lisait, au lieu de Burgkmair, « Largkmair ; » et comme ce nom propre n'était nullement connu dans l'histoire, on rejeta ce document comme sans importance, d'autant plus que ses données sont contredites par d'autres, dignes d'attention. Nous avons prouvé (dans le *D. Kunstblatt*, 1852, n° 45) que le billet est véritablement de H. Burgkmair, et nous avons ainsi établi une autorité digne de foi sur la patrie et l'année de la mort de Schöngauer. Nous savons que Schöngauer était l'élève de Roger l'Ancien, par une lettre de Lambert ombardus, adressée à Vasari, en date du 27 avril 1565 (voy. Gaye Carteggio III, p. 177), dans laquelle il est dit : « A cette époque (vers 1450) il y eut un graveur Bel Martino, qui n'abandonna pas la manière de Rogier son maître, mais qui n'atteignit pas cependant le fini propre à Rogier. »

1. Voici la traduction de ce billet : « Maître Martin Schöngauer, dit Hipsch, né comme peintre à Colmar, mais par ses parents citoyen d'Augsbourg, de la famille de. . ., mort à Colmar le 2 février de l'an de grâce 1499. — Moi, son élève, Jean Burgkmair, l'an 1488. »



LA VIERGE A LA HAIE DE ROSIERS

THE VIRGIN IN THE ROSE HEDGE

LE CHRIST SUR LA CROIX

MINIATURE DU XIIe SIÈCLE

C'est par une rectification de titre que nous devons commencer cet article. Le manuscrit de la bibliothèque publique de Munich, auquel cette miniature est empruntée (salle des objets précieux, VII, 54), ne faisait point partie du trésor de la cathédrale de Bamberg : il provient du couvent de femmes de Niedermunster, à Ratisbonne, et contient, *Pericopæ evangeliorum ordine evangelistarum digestæ*. Ce manuscrit offre douze feuillets de miniatures sur fond d'or, d'une grande finesse de dessin et d'exécution, et dans un état de conservation parfait. La richesse de ses ornementations de fleurs, de feuillages et de bordures est inépuisable.

Sur le premier feuillet est représentée la main de Dieu, inscrite dans un cercle, entourée de quatre demi-figures de femmes en adoration auxquelles sont jointes les quatre vertus cardinales. Sur le second feuillet, une abbesse du monastère de Niedermunster, qui a fait exécuter le manuscrit, s'est fait peindre le livre à la main, sous le trône de la sainte Vierge. On voit dans les ornements beaucoup de lions et de dragons ainsi que des figures allégoriques à mi-corps. Le troisième feuillet, avec Jésus sur la croix, est le sujet de notre planche. Sur le quatrième feuillet on voit le portrait de saint Herhard, dont la coiffure orientale, sorte d'étoffe légère n'ayant pas la forme de turban, produit un contraste étrange avec le costume épiscopal habituel; à sa droite, à côté de lui est un moine vêtu de blanc : c'est un acolyte; à sa gauche on voit des vases et d'autres objets sacrés; au-dessous on voit plusieurs monuments. Les angles sont ornés de figures offrant des sujets divers : les unes par exemple représentent une école.

Suivent ensuite sur huit feuillets les quatre évangélistes, avec une feuille, qui contient, toujours au milieu de dessins et d'enroulements extraordinaires, le premier mot de chacun des évangiles. Les évangélistes eux-mêmes, parmi lesquels saint Jean est représenté sous la figure d'un vieillard, ont dans une bordure séparée leurs symboles au-dessus d'eux, et en dessous une divinité pluviale ou un verseau (rivière du Paradis). Aux quatre angles du feuillet, on voit des sujets dans des encadrements circulaires et tirés de chaque évangile.

Le sujet de notre planche représente la mort sur la croix et ses résultats, conçus d'une manière fort originale. Le Christ vêtu est debout, avec une couronne royale sur la tête, il porte une étole sur la poitrine; ses mains sont clouées sur la croix : il n'offre absolument aucun signe de douleur. Sur l'extrémité supérieure de la croix on lit : *Sublimis spes remuneratio bonorum operum;* sur la branche transversale : *Latitudo sanctæ crucis — bona opera caritatis lata in celum,* et sur le pied de la croix en dessous du Christ : *Longitudo sanctæ crucis — persevera bonorum operum, perseverat usque ad finem.* Au-dessus de la branche horizontale on voit les lettres Α et Ω, et en dessous de ces lettres, des mots et des signes énigmatiques et aussi des hexamètres, comme :

Festa triumphorum dant celica iubila cori.

ou :

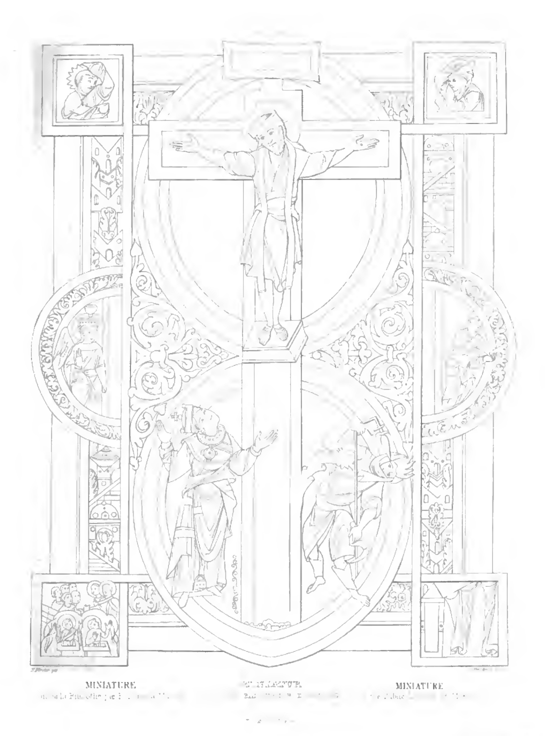
Fortius occisus vicit hæc fortia Christus.

Dans l'encadrement ovale qui entoure le Christ, on lit :

Hæc patris omnipotens vicit sapientia Christus,
Arce crucis Herebum cosmum lœtumque diablum.

Au pied de la croix on voit une figure de femme couronnée, élevant un regard consolé, qui représente la *vie* (vita) ; de l'autre côté une figure d'homme qui chancelle et tombe, représente la *mort* (mors), ainsi que le disent les inscriptions. La lance que celui-ci tient dans sa droite et la faucille qu'il tient dans la gauche se brisent dès qu'il a été touché par un éclat de la croix, qui a aussitôt pris l'apparence d'un monstre. Sur le fond à côté de lui on lit : *Crux est destructio mortis,* et dans le cadre : *Mors devicta peris quia Christum vincere gestis.* A côté de la figure de la vie se lisent les mots suivants : *Crux est reparatio vitæ,* et dans le cadre : *Spirat post dominus sanctorum vita per aevum.* Dans les carrés des angles supérieurs l'artiste a représenté le Soleil et la Lune qui se voilèrent au moment de la mort du Christ. A gauche est le Dieu du Soleil avec cette légende : *Igneus sol obscuratur in ethere quia sol iusticie patitur in cruce;* à droite est la déesse la Lune avec cette inscription : *Eclipsin patitur et luna quia de morte Christi dolet ecclesia.* Dans les carrés des angles inférieurs on voit à droite le rideau déchiré du Temple avec cette légende : *Velum templi scissum est quia obscuritas legis ablata est :* et à gauche l'ouverture des sépulcres et la résurrection avec cette inscription : *Terra concussa mortuos reddidit quia gentilitas conversa per fidem vivere cepit.*

Dans les demi-cercles latéraux, on voit à gauche une figure de femme ailée et couronnée portant sur la tête un calice entouré d'une auréole ; cette figure représente le christianisme, sa légende porte : *Pia gratia surgens in ortum.* A droite est une figure de femme qui chancelle, elle tient un rouleau (la loi mosaïque) : elle représente le judaïsme et sa légende dit : *Lex tenet occasum.*



MINIATURE

MINIATURE

Enfin l'encadrement général ou extérieur contient l'inscriptinn suivante :

Mistica more crucis fit conservatio iustis,
Lux operum latum tenet et permansio longum,
Celica spes titulum secreta Deique profundum.

Même sans les inscriptinns, sans tenir compte de la latinité et du sens, nnus avons dans cette peinture l'expression de cette idée que, par la mort sur la croix du Christ, à laquelle le ciel et la terre ont pris une part miraculeuse, l'Ancien Testament fut détrôné, et que la puissance du Nnuveau a été fondée; que la mnrt a perdu son pouvoir et ses armes leur tranchant, et enfin, que la vie éternelle a été donnée à l'homme.

Quelque évident que soit le rapport du style du dessin avec l'art byzantin, on aperçoit cependant dans le mnuvemeut indépendant et expressif des figures, dans les furmes senties du curps, et dans l'ajustemeut entendu des draperies comme dans la disposition des plis, la naissance d'un art plus libre, qui pourrait, non sans raison, se rattacher à celui qui prit son dévelnppement au onzième siècle à Bamberg sous le patronage de l'empereur Henri II.

LA VIERGE AUX ROSES

PAR MAITRE STEPHAN

52 CENTIMÈTRES DE LONGUEUR; 39 CENTIMÈTRES DE HAUTEUR

L'auteur du tableau de la cathédrale de Cologne, connu par le journal de voyage de A. Durer dans les Pays-Bas sous le nom de Stephan, est incontestablement un des plus grands maîtres de l'ancienne école allemande. C'est avec lui (et ses élèves sans nom et peu distingués) que se termine, dans le premier tiers du XV[e] siècle, la période de l'idéalisme chez les peintres de Cologne, et qu'on reconnaît aussitôt l'influence exercée de Gand et de Bruges par les frères van Eyk. La vérité matérielle et l'harmonie extérieure des figures avec la vie réelle restent chez Stephan bien au-dessous de l'expression de l'âme, et au lieu d'exprimer le caractère individuel des personnes, il se contente de traits marquant des qualités générales. C'est ainsi qu'il rend avec beaucoup de précision la piété et la sainteté, la grâce et la douceur, l'humanité et la dignité sans qu'il soit possible de reconnaître des personnages réels copiés d'après nature. Il s'abandonna de préférence à l'expression des sentiments tendres et passa peu à peu à un genre de peinture plus mou, plus doux, et presque relâché. La ferveur de la dévotion, la mélancolie, la sainteté de l'innocence, la bonté de cœur et la béatitude céleste remplirent surtout son imagination qui ne connut ni la force virile, ni l'impétuosité de la passion, et qui ignora plus encore le mal, les crimes et les horreurs de l'enfer. Il ressemble ainsi par tous les caractères de son talent à son immortel contemporain d'au delà des Alpes, Fra Beato Angelico da Fiesole, et il ne le surpasse que par l'habileté technique, le maniement plus parfait des couleurs et l'art des contours.

Il ne nous reste plus que peu de tableaux de maître Stephan[1], et nous ne sommes pas en état de fixer exactement leur ordre chronologique; seulement, il semble avoir passé successivement d'un coloris clair à un coloris plus foncé, et avoir mis toujours plus de mollesse dans le contour et le modelé. Mais de tous les tableaux que je connais de cet artiste, aucun ne me paraît aussi remarquable et aussi parfait d'expression que la Madone aux roses, que le banquier Herwegh, de Cologne, a léguée au musée de cette ville, et dont nous donnons ici une copie. C'est une des compositions les plus

1. Voy. E. Förster, *Histoire de l'art allemand*, t. I, p. 211.



LA VIERGE A LA HAIE DE ROSIERS

THE VIRGIN IN THE ROSE-HEDGE

anciennes, de cette douce imagination qui transforme en un berceau de roses la chaumière dans laquelle est né l'enfant Jésus, ou qui, au lieu d'un trône, sur lequel l'adoration des fidèles l'a élevé avec sa sainte Mère, choisit un paisible tapis de verdure, pour les rapprocher tous deux davantage de la terre et des hommes. Nous avons déjà donné la copie d'une composition postérieure sur la même idée par M. Schöngauer[1].

Le tableau de maître Stephan ne saurait guère être surpassé par aucun autre pour le sentiment, la grâce et l'expression religieuse et poétique. Enveloppée d'un manteau d'azur à larges plis et d'une robe de dessous de la même couleur, ornée d'une couronne de perles et de pierres fines, et ayant sur la poitrine la licorne, emblème de la virginité, la reine des cieux est assise sur un gazon fleuri. Sa longue chevelure d'or flotte sur ses épaules; elle tient de ses deux mains sur son giron l'enfant Jésus tout nu avec une pomme dans la main gauche. Derrière la sainte Mère un banc de bois et de gazon forme une espèce de haie au-dessus de laquelle des roses grimpantes, soutenues par un treillage, se réunissent en berceau. Autour du banc et sur le gazon jusqu'au bord du premier plan, est posée une guirlande des fleurs les plus délicieuses, comme il n'en vient pas sur la terre : une troupe d'anges aux ailes de toutes couleurs, pleins de joie et d'empressement pour égayer l'enfant Jésus. L'un lui offre des pommes, l'autre lui cueille des roses pour en faire un bouquet, et d'autres joignent les mains avec une pieuse dévotion. Les anges plus grands, étendus des deux côtés sur l'herbe célèbrent cette scène par des chants en s'accompagnant du luth, de la harpe et de l'orgue. Mais de quelque fraîcheur printanière que l'herbe et les fleurs semblent sourire, toute la scène n'a pourtant rien de bien terrestre.

L'artiste veut nous entr'ouvrir le ciel dont l'éclat doré couvre tout le fond. Le rideau qui cache le ciel est relevé à droite et à gauche par de jeunes anges au visage riant, et nous voyons entourée de chérubins la face du Père éternel qui regarde en bénissant l'enfant Jésus et envoie au-dessus de lui le Saint-Esprit.

Un artiste ne saurait mettre dans un tableau plus de pureté, de grâce et d'imagination, en conservant une forme si sévère et si solennelle. Quelle dignité dans toute la personne de la Vierge, dans son attitude et son mouvement! Avec quelle sévérité la loi de la symétrie est maintenue dans l'ordonnance de l'ensemble comme des détails. Et tout cela n'empêche pas que dans les mouvements les plus divers on ne voie exprimés la joie, l'amour et le ravissement, le plaisir de la musique et de l'abandon religieux de l'âme, enfin tous les enchantements des délices célestes.

Il y a de plus dans la peinture du tableau quelque chose de si doux et de si vaporeux, avec un dessin si indécis et si imparfait, qu'il semble que ce soit une vision dont on ne peut retenir les contours, et qu'on ne perçoive que l'expression merveilleuse de la béatitude qui anime tout le tableau.

1. Voy. plus haut, p. 38.

L'ARBRE DE LA VIE ET DE LA MORT

PAR BERTHOLD FURTMEYR

4m 86 DE HAUTEUR; 3m 60 DE LARGEUR

AVEC UNE PLANCHE

L'histoire de notre art national ne forme pas un ensemble assez complet pour qu'elle ne puisse s'enrichir sans cesse par la découverte de nouvelles œuvres et de nouveaux noms, en même temps qu'elle s'éclaire et s'établit par les recherches de la critique.

Au nombre des noms arrachés depuis peu à l'oubli, il faut ranger Berthold Furtmeyr, artiste bavarois de la seconde moitié du xve siècle, et selon toute apparence un des premiers qui répandirent le style de peinture de la basse Allemagne dans l'Allemagne méridionale. Jusqu'ici on ne sait rien sur sa vie. La première œuvre que j'ai trouvée de lui est une « chronique du monde » avec des récits de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la légende; elle fut écrite et peinte de 1468 à 1472 et ornée plus tard, à ce qu'il paraît, des portraits et des armoiries d'un prince de Bavière et d'une princesse autrichienne. Ce grand et précieux ouvrage se trouve dans la bibliothèque du prince Wallerstein à Mahingen près de Nordlingue[1]. Dans cette Chronique du monde il y a entre autres une charmante et riche série d'images sur le Cantique des Cantiques de Salomon, dont on possède également une imitation du même temps en gravures sur bois, que l'on peut considérer comme l'œuvre de Furtmeyr.

Dans le musée de Wittelsbach, à Munich, on voit la figure d'une sainte presque de grandeur naturelle, peinte à l'huile sur bois, et trouvée par B. d'Aretin dans un village près de la frontière de Bavière, du côté de Salzbourg. Comme elle rappelle de la manière la plus positive ces peintures du Cantique des Cantiques, on peut bien les attribuer à cet auteur.

Le même artiste fit paraître encore la plénitude de son talent dans cinq missels

1. Voir, pour plus de détails, E. Förster, *Histoire de l'art en Allemagne*, t. II, p. 254 et suiv.

sur parchemin, peints en 1480 pour l'archevêque Bernard de Salzbourg, et que l'on trouve aujourd'hui dans la bibliothèque royale publique de Munich. Le sujet dont nous offrons la copie est emprunté du troisième volume. Mais comme tout cet ouvrage fort intéressant n'est peut-être pas très-connu, je crois devoir en donner ici une description un peu détaillée.

Le 1er volume contient trois messes :

1. *In die Ste nativitatis Domini.*

2. *In circumcisione Domini.*

3. *In Epiphania Domini.*

Sur le frontispice on voit les armes archiépiscopales dans toute leur magnificence. Deux anges vêtus de vert tiennent une mitre d'évêque au-dessus de deux écussons; l'un des écussons est divisé perpendiculairement en deux moitiés, dont l'une est d'or au lion de sable, et l'autre porte une fasce de gueules entre deux fasces d'argent; l'autre écusson porte à gauche un lion noir sur champ d'or; à droite trois fasces d'or horizontales, rouge, blanche, rouge; et dont l'autre porte un lion d'or dans le haut, et en bas d'azur sur champ d'azur, de gueules et d'or. Des festons de fleurs entourent l'ensemble.

Pour chaque messe il y a deux miniatures de la grandeur du livre: une au commencement de la messe, et l'autre après le chant du chœur « *Cantus.* » La dernière est toujours une représentation du Christ sur la croix avec sainte Marie et saint Jean, sans que, dans la disposition du fond, dans les couleurs, dans l'exécution, ni même dans les motifs il y ait la moindre répétition. De plus, il y a d'autres objets qui occupent près de la moitié de la feuille : des initiales richement ornées et souvent entremêlées de représentations scéniques, principalement à l'introït de la messe ou après le « *Cantus* »; enfin de larges encadrements de fleurs et de fruits autour du texte comme autour des images, de manière que ces livres ne sauraient guère être surpassés en magnificence.

MESSE. I. *La Naissance du Christ.*

Contre un rocher dans lequel on aperçoit une caverne, se trouve adossée une chaumière en bois. On a la vue d'une vaste campagne avec de vertes collines, sur laquelle paissent des brebis sous la garde de leurs pasteurs, et dans le lointain on découvre la surface brillante de la mer et la cime bleue des montagnes. Au-dessus de la chaumière il y a, au lieu d'un ciel d'azur, un fond d'or avec des anges portant les armoiries de l'archevêque. Marie, les mains levées, est agenouillée devant l'enfant qui, couché sur le bord d'un manteau et à moitié couvert d'un lange, lève les yeux vers elle comme s'il essayait de la bénir. Saint Joseph semble hésiter s'il doit aussi s'agenouiller. Le bœuf et l'âne regardent l'enfant avec une curiosité stupide.

Cette miniature, comme plusieurs autres de ces livres, rappelle beaucoup, par la composition, certains tableaux attribués à Wohlgemuth, mais qui, comme la Nativité dans

la deuxième salle de la Pinacothèque de Munich, doivent être de sa jeunesse, quand il était encore sous l'influence de la basse Allemagne. Le choix des couleurs est sans goût ni harmonie; les tons sont crus, discordants et mal fondus; les ombres ne sont marquées que par le même ton plus foncé, ce qui rehausse sans doute l'éclat et la magnificence des couleurs, mais affaiblit d'ordinaire un peu l'expression et le charme des compositions.

La lettre initiale de la messe, un P, est renfermée dans une image où l'on voit Moïse qui quitte sa chaussure avant d'approcher du buisson ardent. Tout le feuillet est encadré de branches chargées de cerises et de prunes; les suivants le sont de toutes espèces de fleurs. L'écriture est gothique, à l'exception des initiales qui sont en ronde. A la fin du *Cantus*, après le *Hosanna in excelsis*, est une peinture moins grande. C'est Gédéon en chevalier du moyen âge, revêtu d'une armure noire, au milieu d'un paysage, avec la peau d'hermine par terre, sur laquelle il veut éprouver la vérité du message que lui annonce un ange du sein des nuages. Puis vient une miniature de toute la largeur du livre : le Christ sur la croix avec Marie et saint Jean sur un fond d'or. Le sol est un pré fleuri; l'ensemble est encadré de feuillages dans le style architectonique du temps.

Dans l'initiale suivante, F[1], l'enfant Jésus couché dans un berceau est entouré d'anges à genoux en adoration. A la fin de la messe, après les mots *Ite missa est*, vient encore une petite image : l'offrande de l'encens par le grand pontife en présence de deux mariés et de plusieurs hommes avec des capuchons sur la tête.

MESSE. II. *La Circoncision du Christ.*

La cadre est un portique ouvert sur le devant dont la façade se termine vers le haut par trois arcades en ogive avec riches pignons et frises à petits pleins cintres. Entre les pignons s'élèvent les statues peintes des quatre grands prophètes. Dans l'intérieur du portique est assis un vieillard avec le Christ sur ses genoux. Devant lui le prêtre est agenouillé avec le couteau; tout autour sont placés des spectateurs pieux dont un tient deux cierges.

L'initiale suivante renferme une vue tranquille d'intérieur : une accouchée est dans son lit, l'enfant est dans le berceau; une servante vient avec une écuelle pleine de bouillie; au fond est assis un vieillard appuyé sur sa béquille. Il est incertain si Marie est ici enfant ou mère.

Après le *Cantus* est la figure du Christ en croix avec Marie et saint Jean, cette fois-ci sur fond rouge avec un encadrement de fleurs. Dans l'initiale suivante, le

1. Après l'image de la Passion vient toujours l'*Offertorium*, qui commence par ces mots : *Te igitur clementissime Pater per Jesum Christum, filium tuum, Dominum nostrum, supplices rogamus, et petimus uti accepta habeas et benedicas hæc dona hæc munera*, etc.

Christ enfant est couché nu sur un coussin avec un couteau à la main; tout autour sont agenouillés des enfants avec les instruments de la Passion. Il faut remarquer que le texte n'offre que rarement l'explication du sujet des initiales.

MESSE. III. *L'Adoration des Rois mages.*

Dans une chaumière tout à fait semblable à celle de l'image de la première messe, et adossée contre un rocher, dans un grand paysage, Marie assise tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Devant elle un vieux roi agenouillé présente un écrin, tandis que le saint enfant le bénit. Deux rois, l'un au teint basané, l'autre noir, sont placés derrière lui. Saint Joseph paraît se réjouir de cette visite. Des pots et de la bouillie sont près du feu, dont le bœuf et l'âne ne sont pas non plus éloignés. Dans l'initiale suivante (A), les trois rois avec leurs couronnes sur la tête sont couchés à côté l'un de l'autre; un ange d'or leur apparaît en rêve. L'image de la Passion après le *Cantus* est sur fond d'or. L'initiale T contient la fuite en Egypte; la lettre a la forme d'un palmier dont Joseph et un ange abaissent les branches.

Sur l'avant-dernier feuillet, il y a une image qui n'en occupe que la moitié, également une scène de fuite, une halte. Marie est assise avec le saint enfant, à qui elle donne le sein, devant un temple d'idole; saint Joseph se tient avec l'âne à côté d'elle. A travers la porte du temple ouverte on voit une idole, entourée d'adorateurs, tomber brisée de son piédestal. Le dernier feuillet contient les armoiries de l'archevêque avec deux anges, vêtus l'un de gris, l'autre de rouge, qui portent l'écusson.

Le deuxième volume contient les six messes suivantes:

1. *In purificacione Ste Marie virginis.*
2. *In annunciacione Ste Marie virginis.*
3. *In depositione S. Rudberti.*
4. *In cena Domini.*
5. *In die S. Pasce.*
6. *In ascensione Domini.*

Le frontispice porte les armoiries de l'archevêque, sans fleurs et sans feuillage.

MESSE I. *L'Offrande dans le temple.*

Derrière un cadre d'un gothique bien dégénéré, on voit l'intérieur du temple. Marie tient l'enfant Jésus dans ses bras et l'embrasse; à côté d'elle une servante est agenouillée tenant deux colombes. Devant l'autel se trouve le grand prêtre ayant dans ses mains un linge blanc, sans doute pour recevoir l'offrande. Derrière l'autel paraissent encore quelques hommes et quelques femmes.

Dans l'initiale suivante (S), trois anges sont agenouillés devant l'Enfant. A la fin du

Cantus, un sujet curieux remplit la meitié du feuillet. L'enfant Jésus, tout nu, est étendu sur un coussin, sur un autel autour duquel sont placés des anges avec des cierges allumés. Après l'Image de la Passien vient un T, où l'on voit le Christ portant la croix. Il est tombé sous la croix. Marie, saint Jean et des anges le plaignent en pleurant, mais ne l'assistent pas.

Sur une demi-planche, nous voyons dans le temple le Christ enfant, que beaucoup de vieillards écoutent avec une grande attention, pendant que Marie et Joseph paraissent à la perte.

MESSE II. *L'Annonciation.*

La sainte Vierge est représentée à geneux devant son prie-dieu, dans une pièce très-vaste. L'ange Gabriel, avec un large manteau rouge, se tient en face d'elle. L'ensemble est richement encadré par des figures qui se rapportent à l'Annonciatien, c'est-à-dire les prophétesses des païens, les douze sibylles : *Cumana, Elyspontea, Erytrea, Thyburtina, Frygia, Cumera, Persica, Lybica, Egypta, Delfica, Sama, Europœa.*

Dans l'initiale B, Gédeon est agenouillé devant la peau d'hermine étendue sur le sol humide de rosée; cette représentatiou, qui se trouve déjà dans un autre tahleau, est un des symboles de l'immaculée Conceptien.

Sur le petit tableau final, après le *Cantus*, est la Visitation, où, plus que partout ailleurs, saint Joseph joue un rôle très-subordenné. L'initiale T, après le tableau de la Passion, renferme une scène étrange, dans laquelle on voit le Sauveur, après la flagellation, se rhabiller avec l'aide de sa mère et de quelques anges.

MESSE III. *La Communion.*

Saint Rudbert denne la Communien. Il est placé devant l'autel, orné d'un triptyque d'or. Deux acolytes tiennent la nappe; un homme à genoux reçoit l'hostie. Derrière l'évêque sont les fidèles dans l'attitude du recueillement. Sur les marches du premier plan on voit assis un pauvre, la tête enveloppée, et une mère allaitant son enfant. Dans le cadre, où le gothique se mêle au style de la renaissance, figurent les images dorées de deux reis, et dans les lanternes des teurelles on veit des ours et des singes.

Dans la première initiale, plusieurs ecclésiastiques font leur prière devant un autel. Dans l'initiale après l'image de la Passien se trouve une des idées les plus excentriques : trois femmes, *Misericordia, Veritas* et *Justitia* attachent le Christ sur la croix, et une quatrième, *Pax*, lui enfonce la lance dans le côté. C'est une énigme insoluble, si ce n'est une ironie amère.

MESSE IV. *La Cène.*

Le Christ fait la Cène avec ses apôtres autour d'une table ronde, sous un haut portique gothique. On sert des mets, on remplit les coupes de vin, on sort des pains



d'une corbeille. Saint Jean est penché à mi-corps par dessus la table vers le Christ, tandis que celui-ci met un morceau dans la bouche ouverte du traître Judas. Aucune des figures ne trahit la moindre émotion, et toute la représentation est insignifiante.

Puis vient un tableau de la même grandeur que la prière du mont des Oliviers, où l'on aperçoit sur la cîme d'un rocher un ange avec la croix, et au fond Jérusalem. Dans l'initiale, on voit le pape et l'empereur, le roi et l'évêque, agenouillés au pied de la croix. Le tableau de la Passion qui suit, sur un fond d'or fleuri, avec les quatre évangélistes et leurs insignes dans le cadre, est un des plus beaux de toute la série. Dans l'initiale suivante (T), le Christ porte sa croix au-dessus d'un pressoir rempli de raisins. Le jus rouge qui en découle est recueilli par un ange dans un calice. — Dans le petit tableau final, après le *Cantus*, le corps du Christ est entouré de ses disciples en pleurs; Marie se couvre la figure de son manteau; dans le lointain, on aperçoit les trois croix du Calvaire.

Messe V. *La Résurrection.*

Le Sauveur, ressuscité, est placé devant le tombeau, scellé dans le rocher, avec la bannière de la croix dans la main gauche et un manteau rouge flottant sur son corps nu. Autour du rocher se tiennent debout ou couchés les gardes avec leur armure de fer; ceux de devant paraissent épouvantés; ceux de derrière regardent avec curiosité par dessus le rocher. Un riche paysage forme le centre et le fond de la scène; entre de vertes collines plantées d'arbres au tendre feuillage et de rochers grisâtres, serpente une rivière qui, après un long cours sinueux, disparaît dans le lointain au milieu de montagnes bleues. Dans les airs plane un ange, en robe blanche avec un manteau flottant, qui exprime une joyeuse surprise. Tout ce beau tableau est magnifiquement encadré de rosaces architectoniques ainsi que de fleurs et de feuillages.

Dans l'initiale suivante (R), le Christ apparaît après la résurrection à sa mère. Il a la douleur peinte sur le visage, tandis que sa mère est pleine de joie, ne se doutant pas de la courte durée de leur réunion.

Le tableau de la Passion est d'une rare beauté; il y a beaucoup de noblesse dans les formes et les attitudes, beaucoup de netteté dans la composition; mais les couleurs manquent d'harmonie. Le corps du Christ offre de légères traces de sang. Dans le fond d'or, il y a des anges dessinés avec des contours noirs.

Dans l'initiale qui suit, le Christ apparaît à Madeleine dans le jardin. Un petit médaillon contient l'apparition du Christ aux apôtres, parmi lesquels saint Thomas regarde les plaies d'un air incrédule.

MESSE VI. *L'Expulsion du Paradis.*

Par une porte d'or ouverte, on a la vue d'un jardin délicieux avec des prés fleuris et de superbes arbres chargés de fruits. Sur l'arbre du milieu se montre le dangereux serpent. Sur le seuil de la porte, ornée de festons de fleurs, de guirlandes de fruits et de treilles de vignes, paraît un ange, le glaive levé pour frapper. Le couple chassé hésite à obéir à l'ordre fatal. Adam, tout étonné du traitement qui lui est infligé, se retourne vers l'ange, et Ève se drape encore dans sa prétendue innocence.

Dans l'initiale V, on voit l'ascension du Sauveur, mais figurée sans lui; l'empreinte de ses pieds se découvre seule sur la verte colline où il était en quittant la terre. Des anges d'une forme éthérée indiquent cette empreinte et montrent le ciel, vers lequel se portent aussi les regards de Marie et des disciples.

Ce qui distingue le tableau de la Passion, c'est que la tige de la croix (un arbre non dégarni) ainsi que tous les vêtements sont d'or avec des contours et des hachures noirs; les corps et les figures sont couleur de chair; le fond est violet, comme les anges et les ornements qui y sont dessinés.

Dans l'initiale suivante (T), figurent Marie et les apôtres agenouillés en prière.

Le tableau final représente Élie, qui monte vers le ciel dans un char à quatre roues, enveloppé de flammes rouges, et lance dehors son manteau blanc, pendant que son disciple Elisée, du bord d'une rivière, élève vers lui les bras avec une expression d'amour. Ce qui est étrange, c'est qu'on voit encore dans le lointain une autre ascension, mais sans char, et au-dessous une masse de peuple étonné; peut-être le souvenir de la fin d'Henoch.

Le troisième volume contient les cinq messes suivantes :

1. *In die S. Pentecostes.*
2. *De S. Trinitate.*
3. *De corpore Christi.*
4. *In die SS. Petri et Pauli Apost.*
5. *In assumpcione S. Marie virginis.*

L'écusson archiépiscopal, sur le frontispice, est tenu par deux anges vêtus en vert; ils portent la croix et la crosse d'évêque.

MESSE I. *Moïse sur le Sinaï.*

Des éclairs sillonnent un ciel sombre, couvert de nuages. Au milieu paraissent des anges d'une forme éthérée avec des trompettes d'or. Tout en haut se montre Dieu le père, devant lequel Moïse sur le Sinaï se prosterne la face contre terre. Sur le pen-

chant de la montagne sont quelques hommes qui ont la figure tournée vers la terre; en bas se tient la foule ébahie; dans le lointain, on aperçoit des tentes. L'ensemble est encadré de branches d'or et de fleurs de fantaisie.

L'initiale suivante renferme la descente du Saint-Esprit dans une chapelle gothique; à la fin, après le *Cantus*, est figuré le départ des apôtres. On voit un grand paysage avec rochers, ville et château. Quelques apôtres se rafraîchissent auprès d'une source; d'autres se tendent la main en signe d'adieu, d'autres enfin se sont déjà mis en route.

Le tableau de la Passion, sur un fond clair, est d'une autre main, mais plus faible, qui revient souvent dans la suite. Dans l'initiale T, le Christ, mort, est représenté debout.

Messe II. *Le Baptême du Christ.*

Un ange à droite tient les vêtements. Saint Jean est agenouillé sur le rivage devant le Christ, qui est dans l'eau jusqu'aux hanches. Au ciel, on ne voit ni colombe ni Dieu le père, mais seulement une banderolle.

Dans l'initiale, la Trinité est représentée de la manière suivante : le Christ en croix; sur un des bras de la croix Dieu le père avec la couronne impériale et un livre; sur l'autre, la colombe vue de profil.

Après le tableau de la Passion dans l'initiale T, vient la prière du Christ au mont des Oliviers, où l'on voit un grand calice sur la cime du rocher.

Messe III. *L'Arbre de la vie et de la mort.*

C'est le tableau que nous offrons ici sur une échelle un peu réduite. La messe devant laquelle il est placé porte le titre : *De corpore Christi*. On saisit le rapport avec le principal sujet, qui nous transporte dans le jardin du Paradis. On y voit l'arbre aux fruits défendus, dont la jouissance a une suite fatale assez bien figurée par une pomme mûre transformée en tête de mort. Cependant il vient aussi sur le même arbre d'autres fruits dont on reconnaît les heureux effets; ce sont des hosties, dont une se transforme en Sauveur sur la croix. C'est ainsi qu'en Orient une ancienne croyance représente le crucifiement du Christ à l'endroit même où Adam est enseveli. Le serpent de la séduction est à son ancienne place; la mère du genre humain reçoit de lui le fruit défendu et le distribue à la foule affamée de plaisir, qui s'agenouille devant elle. La Mort est derrière, et désigne du doigt les victimes qui doivent lui échoir. La sentence inscrite sur la banderolle à côté de la Mort : « *Mors est malis, vita bonis inde* » confirme le droit qu'elle a sur les méchants. Adam, le premier qui ait accepté le funeste don de la main d'Ève, est là abattu, étendu par terre, et donnant tous les signes de la faiblesse

et du repentir. C'est à lui que s'applique la sentence : « *Serpens vicit Adam vetidam sibi suggeret escam.* »

De l'autre côté de l'arbre, en opposition avec Ève, on voit une femme en habits de fête et couronnée comme une reine. Au lieu de pommes, elle prend de dessus l'arbre des hosties et en nourrit la foule pieuse agenouillée devant elle. C'est évidemment l'Église qui distribue la nourriture du salut, et un ange prononce en même temps les paroles explicatives : « *Ecce panis angelorum, sanctus panis viatorum.* »

Ce tableau est entouré d'un cadre de roses sauvages dont les branches, repliées, forment des cadres plus petits pour cinq autres sujets. Trois, placés au-dessus du tableau principal, semblent tous des variantes du sujet du *bon Pasteur*, protecteur dans les dangers. Dans le premier petit tableau, il semble chasser le loup ; dans le second il a réuni le troupeau, que l'on tond dans le troisième. Les inscriptions avec leurs devises ne s'accordent pas entièrement avec cette interprétation : Dans le premier tableau, elles louent la *prudentia* avec cette sentence : « *Quid honorabilius quam mea bene regere ;* » dans le second, la *legalitas* avec cette sentence : « *Quid laudabilius quam commissa bene custodire ?* » et dans le troisième, le *verus Pastor* avec cette sentence : « *Die ac nocte meas preservabo et custodiam.* » Les écussons appliqués aux deux petits tableaux du haut indiquent des rapports personnels ou de famille du fondateur : l'un représente un roi avec la sentence : « *Panem angelorum manducavi homo ;* l'autre un ecclésiastique avec la sentence : « *Melius est modicum iusto supra divitias.* »

Les rapports qui rattachent Furtmeyr à l'école de la basse Allemagne ressortent clairement de l'ordonnance et du dessin de cette composition. On y reconnaît en même temps le sentiment du beau, que des circonstances locales ont seules empêché de se développer. Il règne dans les mouvements tant de vérité et de mesure, et dans les traits tant d'expression, que l'on ne peut méconnaître la grandeur du talent, bien qu'il n'ait pas atteint un entier et libre développement. Les couleurs ont une fraîcheur si extraordinaire que, grâce à leur application parfaite et à leur conservation irréprochable, le corps d'Ève semble vraiment resplendir sur le fond foncé de ses longs cheveux flottants et sur le vert émaillé du pré. Les formes des corps sont indiquées par des contours tirant sur le brun, et légèrement modelées par des tons de chair rougeâtres et nuancés de gris. Les ombres des vêtements sont indiquées par un ton plus foncé sans noir ; cependant çà et là les contours sont tracés en noir et les jours appliqués en or.

Dans l'initiale suivante (C), deux anges tiennent un ostensoir. Après le tableau excessivement faible de la Passion vient un T avec un *Ecce Homo*, entre des épis portant des hosties et des ceps de vignes chargés de raisins verts. Dans un tableau final comme allusion à la Cène, Abraham est représenté nourri par Melchisedech, avec sa triple couronne sur la tête, et suivi d'un chœur de femmes en costume néerlandais, jouant de la harpe, du tambour et de la cymbale ; il est agenouillé devant une table, sur

laquelle il place un vase plein de vin après y avoir posé des pains. Du côté droit, Abraham et ses gens, couverts de pied en cap des armures du quinzième siècle, approchent de la table. Une prairie bordée d'arbres avec une ville dans le lointain forme le fond du tableau.

MESSE IV. *La Vocation de saint Pierre.*

Saint Pierre avec un compagnon navigue dans un canot. Le Christ, placé sur le rivage, l'appelle vers lui. Dans le lointain, on voit la conversion de Paul sous l'influence d'un coup de foudre.

Dans l'initiale suivante, tracée d'une main très-faible, on voit saint Pierre et saint Paul. Puis, dans un tableau final, la rencontre du Christ et de saint Pierre devant les portes de Rome. Ce tableau manque d'expression, et rien n'y indique l'apparition extraordinaire du Christ ni l'effet des paroles par lesquelles il annonce qu'il vient se faire crucifier une seconde fois à Rome. Dans l'initiale T figurent quatre têtes de saints martyrs.

MESSE V. *Le Cantique des Cantiques de Salomon.*

C'est un sujet que Furtmeyr a traité avec une prédilection toute particulière.

Dans la *Chronique du monde* citée plus haut, il occupe une grande place; ici, il trouve son application dans la messe du jour de l'Assomption, ce qui demande évidemment beaucoup d'imagination et de goût pour le sujet. Nous voyons la chambre à coucher de la fiancée. Elle est au lit, éveillée et brûlant d'amour (*amore languescens*), pendant qu'une des « vierges sages[1] » lui demande le nom de son amant et l'encourage, et qu'une autre veut savoir où il est allé; le fiancé, la palme à la main, est agenouillé devant elle et célèbre sa beauté. Au pied du lit est un chœur de jeunes gens et de jeunes filles qui chantent. En dehors de la maison, devant la fenêtre ouverte, on voit encore plusieurs hommes occupés à chanter. Au lieu de l'air bleu, il y a un fond d'or. Dans l'initiale suivante, on a représenté la mort de Marie, et dans un tableau final son assomption. Le peintre a eu ici une idée excessivement délicate. Six anges tiennent la Vierge dans le grand manteau bleu qui lui est tombé de dessus l'épaule, au-dessus de son sarcophage, qu'entourent les Apôtres affligés. Dans la lettre T, après le tableau de la Passion est une Vierge couronnée sans auréole.

Le quatrième volume contient les cinq messes suivantes[1]:

1. *De S. Augustino.*
2. *In nativitate S. Marie virginis.*

3. *In translacione S. Rudberti.*
4. *In dedicacione ecclesie.*
5. *De S. Virgilio.*

MESSE I. *Le Baptême de saint Augustin.*

Le saint est debout, sans vêtements, dans une cuve baptismale. L'évêque Ambroise lui impose la main et lui donne la bénédiction. Des deux côtés : comme témoins du baptême, on voit un homme et une femme agenouillés, lui en pelisse rouge de bourgeois et en bonnet fourré noir; elle, habillée comme la sainte Vierge et suivie de religieuses, de même que l'homme a derrière lui des moines et un vieillard en prière à longue barbe grise et en manteau vert. Le fond représente l'intérieur d'une église gothique. Dans la première initiale, saint Augustin, en évêque, distribue à des religieux des livres, peut-être les règles de l'ordre.

MESSE II. *L'Arbre généalogique de Marie.*

Jessé est couché par terre et dort. De sa poitrine sort une fleur bleue, rouge et verte en forme d'arabesque. Adam et Ève sont placés à côté, et Adam dit : *Hoc os ex ossibus meis et caro de carne meo.* Dans les fleurs eu arabesques sont assis, de chaque côté, trois prophètes avec des sentences ayant rapport à l'avenir de la Vierge. Enfin dans la fleur du milieu paraît Marie avec l'enfant Jésus, une couronne sur la tête, une branche avec un oiseau à la main; toutes les figures sont à mi-corps. Dans la première initiale, on voit sainte Anne qui vient de mettre au monde Marie qu'on lui présente. Devant le lit, il y a une table avec des œufs et une baignoire.

MESSE III. *Saint Rudbert.*

Le saint, revêtu de ses habits pontificaux, est assis devant nous; dans la main gauche, il tient la crosse, et de la droite il bénit. Deux anges, derrière lui, tiennent une draperie rouge; deux autres, les devises suivantes sur des rubans : « *Quasi sol refulgens refulsit ille in templo;* et *Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis.* » Devant lui est agenouillé un évêque représenté très en racourci, et par lequel on a sans doute voulu désigner la personne qui a fait faire ces missels.

Dans la première initiale, on voit la découverte du corps d'un saint. Un évêque, le même, à ce qu'il me semble, qui a fait faire les missels, va, en présence du pape et des cardinaux, chercher dans la tombe un crâne pour le mettre dans une châsse d'or. Dans l'initiale T, après le tableau de la Passion, on voit le Christ avec les plaies

saignantes de la croix, vivant, mais soutenu par sa mère, assis sur son sarcophage et adoré par saint Jean-Baptiste, saint Pierre et les fidèles.

MESSE IV. *Zachée sur le mûrier.*

Le Christ, suivi des apôtres et de beaucoup de peuple, arrive, et voyant Zacchée sur le mûrier, il lui dit : *Zacchee festinans descende quia hodie in domo tua oportet.*

Dans une riche contrée on voit une ville; au centre le rêve de Jacob avec l'échelle du ciel, et au fond le Christ sur le mont Thabor.

Dans l'initiale suivante, on voit la consécration de l'église. Un évêque plonge le goupillon dans un vase plein d'eau qu'on lui tend. Des moines marchent derrière lui. Le T après le tableau de la Passion, renferme la descente de la croix; le corps sacré tombe de la croix dans les bras de Joseph d'Arimathie; Marie et Madeleine en mouillent les bras de larmes, tandis que les pieds restent encore cloués à la croix.

MESSE V. *Sanctus Virgilius.*

Le saint, revêtu de ses ornements épiscopaux, est assis devant plusieurs hommes en bonnet de couleur, en manteaux gris et en larges pantalons blancs, et dans l'attitude du recueillement, qu'il bénit. Au fond, on coupe et on mesure des pierres de taille pour élever un édifice. Dans l'initiale, le saint asperge les fidèles dans l'église avec le goupillon.

Le cinquième volume contient les messes suivantes :

1. *In die omnium Sanctorum.*
2. *In die sancti Martini episcopi.*
3. *In deposicione sancti Virgilii.*

Le frontispice contient les armoiries archépiscopales.

MESSE I. *La Prédication sur la montagne.*

Dans un paysage extrêmement riche, avec un fleuve et une ville, des montagnes et des châteaux, des rochers et des arbres, le Christ entouré des apôtres prêche sur la montagne. De tous côtés affluent les auditeurs. L'ensemble est encadré d'une superbe bordure de feuillages. Dans la première initiale on voit le Christ et les fidèles; à la place de l'image de la Passion deux anges, au T la plainte sur la mort du Christ.

MESSE II. *Saint Martin.*

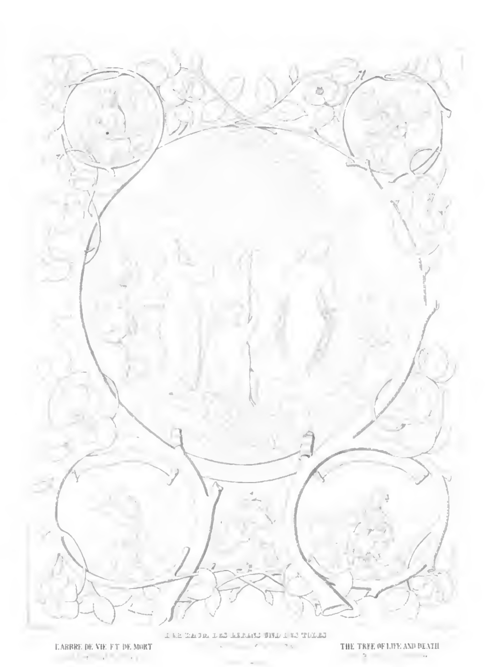
Le saint, à la tête d'une grande suite, chevauche à travers une superbe campagne, et coupe avec son glaive son manteau pour le partager avec un mendiant nu, assis au

bord du chemin. Dans l'initiale, saint Martin célèbre la messe ; deux anges lui servent d'acolytes. Comme tableau final, trois anges chantent des hymnes. Dans la lettre T est le Christ portant la croix.

MESSE III. *Obsèques de saint Virgile.*

Deux évêques, assistés de moines et en présence d'une grande foule, mettent le saint dans un sarcophage placé dans un enfoncement d'un chœur d'église.

Dans l'initiale, des hommes prient devant le sarcophage du saint. Après le tableau de la Passion, au T, des anges agenouillés devant le Sauveur portant la couronne d'épines. Pour tableau final, on voit encore l'écusson archiépiscopal avec des anges : au-dessus de la mitre est un m, couronné avec des banderolles ; on y lit : *Unica spes mea*. En haut, au-dessus de ce tableau, est inscrit en lettres d'or : *Arma reverendissimi in Christo... pris et dni-dni Bernardi Scte Salzburgensis ecclesie Archiepiscopi apostolice sedis legati*. Au-dessous se trouve : *Per manus Pchtoldi Furtmeyr Illm-Ste* 1481. Dans le cadre, il y a des singes et des ours marins.



DER BAUM DES LEBENS UND DES TODES

L'ARBRE DE VIE ET DE MORT

THE TREE OF LIFE AND DEATH

LUNA

PAR UN MAITRE SOUABE DU XVe SIÈCLE

AVEC UNE PLANCHE DE LA GRANDEUR DE L'ORIGINAL

Le prince de Wolfegg Waldsee, dans le Wurtemberg, possède un manuscrit sur parchemin in-4° du XVe siècle, avec des dessins à la plume, et d'un maître qui, selon toute apparence, appartient à l'école souabe, formée sous l'influence de celle de la basse Allemagne.

Ce livre n'a pas de frontispice, mais une première page sur laquelle sont dessinées des armoiries : un écusson avec trois branches et un casque avec le griffon ; sur la seconde page sont peints, en miniature, un combattant et un jongleur au milieu d'un paysage avec des montagnes et des châteaux.

Le texte écrit en latin porte la suscription : *De artificiosa memoria*, et traite dans sa première partie *de serie et perfectione locorum;* dans la seconde : *de ymaginibus aut simulacris memorialium*. Une certaine quantité de pages blanches qui suivent cette partie fait supposer qu'on devait encore y joindre une troisième.

Ce qui fait le plus grand intérêt de ce livre, ce sont des dessins à la main, offrant une suite de scènes de la vie réelle du temps de l'artiste, et telle qu'on en retrouverait difficilement une pareille.

C'est comme une lanterne magique où, tracés de main de maître et animés en grande partie de pensées poétiques, on voit passer sous ses yeux tous les états et tous les métiers, tous les sexes et tous les âges, les pauvres et les riches, les bons et les méchants, le travail, la récréation et le plaisir, la ville et la campagne, la guerre et la paix.

On voit d'abord une série de tableaux qui représentent *la vie sous l'influence des différents corps célestes*. Ceux-ci sont représentés par des figures allégoriques, portées par des coursiers et occupant la partie supérieure de la planche. A côté de chaque planche, il y en a une autre avec une explication du tableau en vers rimés; les initiales sont peintes en miniature de diverses couleurs.

La marche est ouverte par Saturne, un homme sur un cheval fougueux avec une lance, mais sans armure. A côte de lui, on voit le Capricorne et le Verseau.

Sous son gouvernement la terre n'a pas un espect très-riant. Des bêtes féroces exercent leurs ravages; de rudes labeurs sont imposés à l'homme; l'équarrisseur exerce son vilain métier; une vieille femme se livre à des sorcelleries; des prisonniers sont retenus dans les fers, et des criminels conduits au supplice.

Après Saturne vient Jupiter, sous la figure d'un beau jeune homme, en costume de page et avec une bannière sur laquelle est représenté un agneau. Son cheval marche au pas; à côté de lui sont les signes du Sagittaire et des Poissons.

Sous son gouvernement la vie offre un aspect riant. D'un côté des archers tirent à la cible avec l'arbalète; de l'autre, des chevaliers et de nobles demoiselles passent à cheval pour aller à la chasse au faucon; ici des hommes sérieux sont plongés dans la lecture; là, un pauvre et un riche paraissent devant le juge qui prononce un arrêt.

Mars est le troisième directeur des destinées humaines. Il chevauche dans le ciel, la lance levée, sur un cheval caparaçonné et lancé au galop, dont la housse flotte par derrière. A côté de lui sont les signes du Bélier et du Scorpion. Mars apporte sur la terre la guerre, le pillage, l'incendie, le meurtre et l'oppression.

Sol le suit sous la figure d'un vieillard barbu, tenant le sceptre dans la main gauche, le drapeau dans la droite, la couronne impériale sur la tête; il galope sur un cheval de parade magnifique, qui agite un plumet sur la tête et laisse sa housse voler en larges plis sur son dos. Son ordre amène sur la terre les tournois, les jeux d'escrime, les luttes et les divertissements. Au milieu d'un concert de clarinettes et de trompettes, un fou joue sur une petite flûte; un couple s'amuse à lire un livre, et une société joyeuse s'approche d'une table sur laquelle on a servi des rafraîchissements. Des enfants se divertissent à jouer du tambourin et du luth. Devant la porte d'une chapelle une femme fait l'aumône à un pauvre. Dans la chapelle, on adresse des prières au Christ en croix.

Vénus offre un tableau charmant. Parée d'une couronne d'impératrice, dans une attitude légère, gracieuse et assurée, tenant haut sa bannière qui flotte au loin, on la voit courir par derrière sur une haquenée agile, qui a sur la tête de riches plumes, des grelots au cou et à la bride, et sur le dos une housse à bords dentelés, et que le vent fait voler. Les signes de la Balance et du Taureau sont à côté. Sous un tel gouvernement on mène joyeuse vie sur la terre. On voit ici de gais danseurs faire des sauts burlesques au son du fifre et du tambourin; non loin de là, une femme accompagne de la cornemuse un homme jouant du cor. A un autre endroit, une jolie fille caresse un jeune homme timide avec qui elle joue aux cartes; ailleurs, plus à l'écart, on se livre avec moins de réserve à de plus doux embrassements. Il y a une table couverte de monceaux d'argent et de précieux objets d'or et d'argent : quatre jeunes couples s'y dirigent en dansant sous la conduite d'un joueur de flûte. Dans un berceau mystérieux

un homma est couché dans une baignoire, et une vieille femme lui amène une jeune fille toute nue.

Arrive Mercure. Il est vieux, son cheval marche au pas; sur son drapeau est peint le renard Reineke. La housse de son cheval est découpée en bandelettes qui forment mille anneaux. A côté de lui paraisseut au ciel les Gémeaux et la Vierge. C'est sous son influence que prospèreot les arts sur la terre. Un peintre assis devant son chevalet peint la sainte Vierge et sainte Catherioe; — sa maîtresse ou sa femme est placée derrière lui et lui pose familièrement la main sur l'épaule. La musique est représentée par des fabricants d'instruments et des joueurs d'orgue. Mercure veille aussi à l'éducation des enfants. Ici, on enseigne; là, on corrige avec la verge. Un orfèvre est occupé dans son atelier; un sculpteur travaille à un christ, tandis qu'une dame, assise près de son seigneur et maître à une table abondamment servie, boit à sa santé.

Le dernier feuillet de cette série nous montre le gouvernement de Luna. Nous en donnons une copie. Le genre et la manière de ce dessin indiquent dans quel esprit ont été exécutés les autres feuillets. Des plumes de paon ornent la tête du coursier, tout harnaché, qui porte sa jeune maîtresse au pas à travers le ciel. Luna, avec des fleurs dans sa chevelure flottante, est à cheval dans une gracieuse attitude, et tournée de notre côté. De la main droite elle tient les rênes, et de la gauche la bannière. A côté d'elle sont le Cancer et le Croissant de la lune. Sur la terre règnent le commerce et le trafic; on y voit des marchands, des pêcheurs, des charlatans, des jongleurs, et à côté de sottes gens qui se laisseut attraper. Le meunier travaille dans le moulin; le chasseur va à la chasse ou bien guette les oiseaux. Sur l'eau, on se promène en bateau et on pêche. Pour mieux expliquer le tableau, le feuillet à côté contient des rimes dont voici le sens :

« On me nomme *Luna*, la dernière planète; mon influence est froide et humide. Je ne produis rien de stable. Le Cancer est-il maître de ma maison, tant que je m'y tiens renfermée et que Jupiter me regarde, je ne puis faire aucun mal. Je m'élève dans le Taureau, et je descends dans le Scorpion. Je parcours les douze signes dans l'espace de vingt-sept jours.

« La marche des étoiles se fait par moi. Je suis changeante et fantasque. On a de la peine à dompter mes enfants; ils n'aiment se soumettre à personne. Ils ont la figure pâle et ronde, montrent fièrement les dents, et ont de grosses lèvres; ils regardent les gens de côté, d'un air arrogant; leur taille n'est pas haute. Les coureurs, les jongleurs, les pêcheurs, les mariniers, les étudiants, les oiseleurs, les peintres, les pâtres et tout ce qui se nourrit d'eau jouit de la lueur de la lune. »

Après cette planche vient une série de doubles planches qui occupent une demi-feuille pliée. Ce qui n'a pas été donné jusqu'ici des images de la vie, ou bien ce qui n'a été qu'indiqué sommairement, se présente maintenant d'une manière plus développée. Le premier tableau se rattache à la domination de Vénus et représente un bain public qui, au xv[e] siècle, servait en même temps de maison de joie. Des mes-

sieurs et des dames s'amusent à lire des livres dans une cour ornée d'une fontaine, sur le mur de laquelle il y a des œillets et un singe qui traîne un boulet à sa chaîne et joue avec un chien. Un jeune homme, avec une guirlande de fleurs sur la tête, se tient auprès d'une table et regarde avec convoitise une jeune fille presque déshabillée, qui veut entrer dans le bain auprès d'un autre homme et d'une autre jeune fille, tandis qu'un joueur de luth les divertit par de la musique. Devant les chambres de l'étage supérieur il y a un balcon : un jeune homme s'appuie sur le garde-fou, et une jeune fille le regarde par une porte entr'ouverte en clignant des yeux.

Le second feuillet donne une représentation de la vie d'un seigneur à la campagne. Nous voyons un château entouré d'eau. Sur le pont-levis baissé se tient un jeune homme avec un joli couple; un groupe semblable se trouve devant le château, dans la campagne. Une autre société s'amuse sur l'eau à prendre des canards et du poisson; il y a un jeune homme, entre trois jeunes filles, qui presse tendrement sa joue contre la main caressante qui s'est posée sur son épaule.

La troisième et la quatrième planche contiennent des tournois avec une représentation détaillée des armes et des costumes, des usages, de situations sérieuses et gaies.

La cinquième planche représente un départ pour la chasse avec quelques scènes de village et d'agriculture. — La sixième planche est consacrée exclusivement à la vie champêtre. Indépendamment du traitement du cheval, on observe encore les rapports du palefrenier et de la servante. Une jeune fille a pris un oiseau; des amoureux ne manquent pas; enfin un voleur est au carcan.

Sur la septième planche, nous voyons une noce dans un jardin, et avec toutes sortes de divertissements. Jusqu'ici les tableaux ont un caractère tout à fait artistique. Une grande quantité de planches, qui viennent ensuite, n'ont guère de mérite que la représentation fidèle au point de vue historique. On aperçoit d'abord une mine, puis beaucoup d'instruments, de machines et d'armes à tirer; la marche régulière d'une armée avec les munitions de guerre, un camp complet avec une barricade de voitures, des tentes, des drapeaux, etc. A toutes ces scènes se joignent des faits d'armes, tels que l'escalade d'une tour, où l'artiste n'a pas pu se dispenser d'offrir la perspective d'une belle captive comme récompense de la victoire, bien que sa principale tâche fût de nous faire connaître les diverses échelles et autres instruments de siége, etc.

Tous ces détails montrent l'importance du livre pour l'histoire de la civilisation; pour celle de l'art, il est d'une valeur inestimable. Nous y voyons l'art, jusque-là presque exclusivement consacré au service de l'Eglise et aux scènes religieuses, représenter la vie réelle avec des détails, une fraîcheur et une verve qui se retrouvent à peine chez les peintres de genre postérieurs, dont c'était l'unique objet. Plusieurs mains ont travaillé à la confection de cet ouvrage, et toutes n'étaient pas également



LA LUNE

LUNA

habiles. Les miniatures des initiales ont incontestablement leur auteur particulier, qui pourrait bien avoir été un peintre voyageur de Flandre. Dans les planètes, on trouve certainement une grande unité dans l'esprit de la composition; mais l'exécution offre, pour la fermeté de la main, la pureté et la netteté du trait, ainsi que pour l'expression et le caractère des figures, des différences très-visibles. Les meilleures planètes, parmi lesquelles, en dehors de Luna, je rangerai Mars et Vénus, approchent tellement du genre de Martin Schöngauer qu'on pourrait bien l'en considérer comme l'auteur. De ce nombre sont aussi la plupart des doubles planètes. On reconnaît une autre main dans la miniature du commencement, et les armes et les ustensiles sont également l'œuvre d'un autre artiste. L'ensemble pourrait bien être de 1450 à 1460. Ce qui décèle une origine souabe, bien plus encore que les formes de l'école de Gand, répandues alors dans toute l'Allemagne, ce sont les vers tracés à côté de chaque feuillet, et dont la langue est celle de l'Allemagne méridionale.

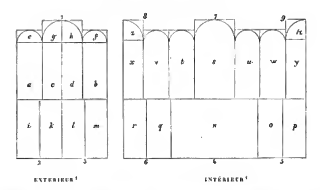
LE RETABLE DE GAND

DES FRÈRES VAN EYK

AVEC NEUF PLANCHES

Introduction. — Les premières productions connues de l'ancienne école flamande offrent une originalité si admirable qu'il n'y a rien dans toute l'histoire de l'art, à aucune époque, et chez aucun peuple, qu'on puisse leur assimiler. Partout ailleurs l'art suit la loi d'un développement progressif. On le voit d'abord en germe, et comme dans le bouton avant qu'il s'épanouisse et porte ses fruits. C'est ainsi que nous voyons la peinture italienne, depuis Cimabué et Giotto jusqu'à Raphaël, travailler pendant des siècles à son perfectionnement. Il semble que chaque école, chaque maître aient comme un problème à résoudre, et une tâche à accomplir pour déposer le résultat des efforts communs entre les mains d'un artiste de génie. Sans doute l'art de la peinture fut cultivé partout en Allemagne, dès le XIII[e] et le XIV[e] siècle; sans doute il y eut à Cologne, vers la fin du XIV[e] siècle, une école de peinture très-importante et très-respectable pour la conception des sujets et l'exécution; mais il n'y a aucune liaison visible jusqu'à van Eyk entre l'école flamande et les peintres du reste de l'Allemagne; et celle de Cologne se présente avec le but bien avoué de donner à l'art une nouvelle direction. Aussi l'école flamande n'en a-t-elle presque rien emprunté, ce qui ne l'empêche pas de paraître dans tout l'éclat de la perfection. Aussi ses productions n'ont plus été surpassées par celles qui lui ont succédé. Cela s'applique surtout, et presque exclusivement aux tableaux des frères van Eyk, à ceux qui forment le célèbre retable de Gand, dont nous donnons ici une copie, et que nous allons examiner en détail.

Tableaux de l'autel. — L'ensemble du retable a 3^{m},53 de hauteur, et de largeur 3^{m},97 ouvert, 1^{m},98 fermé; il est peint à l'intérieur et à l'extérieur; il a à l'extérieur huit volets, et douze à l'intérieur dans la disposition suivante :



EXTÉRIEUR[1] INTÉRIEUR[1]

CONCEPTION. — Avant d'entrer dans l'examen de chaque tableau, il est à propos de rechercher la pensée qui a inspiré la forme et les détails de l'ensemble, et de pénétrer dans la conception de tout l'ouvrage.

L'autel est comme le fondement sur lequel repose l'église chargée de l'œuvre de la Rédemption. A ce titre, l'*Église militante* soutient une lutte continuelle contre le mal, et l'*Eglise triomphante* célèbre constamment la victoire qu'elle remporte sur lui par le Christ. Cette rédemption du péché a été annoncée à tous les hommes, aux Juifs comme aux Gentils, et ils sont tous appelés à y participer. Nous avons ainsi deux idées différentes, mais intimement liées entre elles, comme sujets de tableaux d'autel, *l'œuvre de la Rédemption* et l'*Annonciation* de cette œuvre dans un avenir encore caché. C'est d'après cette double conception qu'est composé le retable de Gand. Il nous montre dans ses tableaux extérieurs la prédiction par les sibylles et les prophètes de la naissance du Christ et l'annonciation faite à Marie; à l'intérieur, quand les volets sont ouverts, on voit l'accomplissement des prophéties, l'œuvre de la Rédemption opérée par l'Eglise militante et triomphante.

Le retable se rattache indirectement à l'église où il a trouvé sa place ainsi qu'à ceux qui l'y ont fondé, et ces rapports, comme cela se voit ici, sont surtout indiqués à l'extérieur du retable.

HISTOIRE. — Le retable de Gand a été fondé pour l'ancienne église Saint-Jean à Gand par le patricien Josse Vyd (ou Vyts), seigneur de Pameln dans le pays d'Alost, et par sa femme Elisabeth, née Borlunt de Gand; commencé en 1420 par Lubert van Eyk, et, après la mort de celui-ci arrivée en 1426, continué et achevé en 1432 par son frère Jean qui, dans l'intervalle, avait été envoyé en mission par ordre de Philippe le Bon de Bourgogne à Lisbonne, où il était resté depuis le mois d'octobre 1428

1. Les chiffres indiquent les numéros de nos planches.

jusqu'en 1429. Ces indications sont certifiées par l'inscription faite sur le cadre à l'extérieur des volets du bas :

Pictor Hubertus e Eyk major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Joannes arte secundus
Frater perfecit, Jodoci Vyd prece fretus.
VersV seXta maI Vos ColLoCat aCta tVerI [1].

Le tableau était d'ordinaire fermé à la place qu'il occupait dans le principe, on n'en voyait que le côté extérieur. Aussi, quand aux grands jours de fête on ouvrait les volets, l'affluence des curieux était immense. Dans le XVIe siècle, il échappa heureusement à la fureur des iconoclastes; dans le XVIIe siècle, il passa avec l'église paroissiale Saint-Jean à la cathédrale de Saint-Bavon. En 1794, les Français enlevèrent quelques planches et les transportèrent à Paris; mais en 1815, les alliés les restituèrent à Gand. Cependant, on y avait appris à apprécier la valeur de l'ouvrage, et quelques chanoines vendirent les volets extérieurs (à l'exception des deux étroits d'en haut) à un marchand de tableaux, pour la somme de 3,000 florins. L'Anglais Solly, marchand d'objets d'art les lui acheta, et acquit en outre de l'administration de l'église les volets intérieurs *v*, *w*, *o*, *p*, *q*, *r*, et se procura d'anciennes copies de *s* et *n*, le tout au prix de 100,000 francs; il les vendit plus tard au gouvernement prussien. Il n'est plus resté à Gand de l'extérieur que les planches *c*, *d* (avec *g*, *h*), *x* et *y* (avec *z*, *tz*), *s*, *t*, *u* et *n*. Toutes les autres se trouvent au musée de Berlin, qui possède de *s* et *n* des copies faites par M. Coxcie, et du reste des copies par C. Schulze. Selon d'anciennes traditions, il y avait encore un tableau sur le socle du retable, sur lequel, pour faire ressortir le motif de la fondation *pro anima*, se trouvait représenté le purgatoire. Ce tableau n'existe plus.

EXTÉRIEUR. — Si nous examinons séparément les planches extérieures, celle qui représente l'Annonciation (planche I) nous frappera d'abord. Cette représentation occupe quatre planches séparées par des cadres, dont les deux étroites du milieu mettent seulement sous nos yeux la pièce dans laquelle on voit à droite la sainte Vierge, et à gauche l'ange Gabriel. Marie, enveloppée d'un large manteau blanc, est agenouillée devant son prie-Dieu, sous l'égide du Saint-Esprit; elle se tourne du côté d'où vient la voix du messager divin, et sans le regarder, avec l'air d'une pleine résignation à la volonté suprême, elle joint ses mains sur sa poitrine. L'ange, dans une attitude respectueuse, s'est agenouillé à une certaine distance de la mère de grâce, et indique de la main droite le contenu de son message, tandis qu'il tient dans sa main gauche le lis, emblème de l'innocence. L'artiste l'a également revêtu d'un manteau blanc, évi-

1. Le peintre Hubert van Eyk, qui n'a été surpassé par personne, l'a commencé; son frère Jean, qui lui était inférieur dans l'art, l'a achevé sur la demande de Jodocus Vyd. Dans le vers, le six mai vous indique quand c'est arrivé, c'est-à-dire VVXMIVCLLLCCVI (1432).



demment pour avoir le moins de couleurs possible à l'extérieur de l'ouvrage, et rehausser ainsi l'impression de l'intérieur. Un autre symbole de la pureté de la Vierge, qui se trouve souvent sur les tableaux flamands, est l'aiguière avec la serviette à la droite de la planche étroite. Sur la gauche, une fenêtre ouverte donne sur une ville qu'on dit être Gand, avec la rue Walpoorte, de sorte que ce pourrait être une vue prise de l'atelier des frères van Eyk.

Prophètes. — Dans la lunette au-dessus de l'ange est représenté à mi-corps le prophète Zacharie indiquant un passage de son livre, tiré du neuvième verset du neuvième chapitre, et inscrit sur la banderole au-dessus de lui : *Exulta filia Syon jubila ecce rex tuus veniet.* Dans la lunette au-dessus de Marie, on voit le prophète Michée dans un profond recueillement avec la devise du premier verset du cinquième chapitre de son livre dans la banderole au-dessus de lui : *Ex te egredietur qui sit dominator mundi.*

Sibylles. — Dans les divisions supérieures des planches étroites du milieu il y a deux femmes agenouillées, désignées par des indications écrites comme les sibylles de Cumes et d'Erythrée. Comme par Zacharie et Michée la venue du Christ a été prédite au peuple de l'Ancien Testament, de même les Gentils ont entendu de la bouche des sibylles la « bonne nouvelle » d'un avenir mystérieux qui ne pouvait alors être que pressenti.

Fondateurs. — Nous donnons en deux planches (2, 3), la division inférieure du côté extérieur. Sur la planche 2 nous voyons le fondateur du retable, le sieur Josse Vyd; il est en pelisse rouge à larges manches, avec la tête nue et toute chauve; sa physionomie est bonne et douce; il est à genoux en prière devant la statue de saint Jean-Baptiste. Il est à remarquer que cette figure, peinte en gris aussi bien que celle de l'autre saint Jean, rappelle les boiseries peintes en blanc comme on en plaçait déjà alors à côté des autels ou le long des piliers de l'église.

La femme que nous voyons agenouillée devant la statue de saint Jean l'Évangéliste est la femme de Josse, Élisabeth, née Borlunt; ses traits indiquent l'intelligence et l'énergie. Nous avons déjà dit plus haut que les deux saints Jean, comme patrons de l'église à laquelle ils ont donné leur nom, et pour laquelle l'ouvrage avait été fait, occupent ici la place qu'on leur avait choisie.

Intérieur. — Quand on ouvre les volets du retable, on découvre une riche suite de douze planches, séparées horizontalement en deux divisions : celle du bas représente en cinq planches l'image de l'Église militante, et celle du haut en sept planches l'image de l'Église triomphante.

Ce contraste forme une des idées fondamentales de l'église chrétienne au moyen âge; il revient sans cesse dans les peintures et les sculptures, et il a aussi trouvé son expression architectonique dans la division de la basilique en nef et en chœur [1]. Le Christ est mort sur la croix pour racheter le genre humain du péché; c'est avec le

1. Voyez *Monuments*, etc., Sculpture, I, p. 5 et 16.

sang du Rédempteur que l'Église continue à combattre le péché, et le sang divin devient une source de vie pour tous ceux qui s'en abreuvent. Cette idée, qui a été développée et représentée dans les différents tableaux d'autel de la manière la plus diverse, forme aussi le principe de cette partie du retable de Gand qui nous occupe maintenant. Seulement, on a choisi pour figurer le Sauveur crucifié son emblème apocalyptique, l'Agneau offert en sacrifice [1].

L'Agneau. — C'est au centre du tableau inférieur du milieu (planche 4) qu'est élevé l'autel sur lequel est l'Agneau avec l'auréole autour de la tête, devant le calice dans lequel coule son sang. L'autel porte l'inscription : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Ihes : via, veritas, vita.* Les instruments de la passion du Christ : la colonne de la flagellation, la croix, l'éponge et la lance, tenus par des anges, sont placés derrière l'autel. D'autres anges en adoration et agitant l'encensoir sont agenouillés des deux côtés de l'autel. Celui-ci s'élève au milieu d'un paysage couvert d'arbres et de fleurs, d'où sortent de nombreuses églises, signe du règne de Dieu sur la terre.

Mais ce règne est au prix d'une lutte continue; la puissance du mal, héréditaire dans le genre humain depuis le péché originel, le menace constamment d'apostasie. Les premiers champions dans cette lutte sont les saints et les disciples du Christ; ils se réunissent autour de l'autel de l'Agneau de Dieu pour lui rendre témoignage, et pour puiser la force dans son sang, devenu pour tous la source de la vie [2]. C'est pourquoi nous voyons agenouillés devant ce sang les prophètes avec leurs livres ouverts, dans lesquels se trouve annoncé le changement des temps, et à droite, les apôtres dont le recueillement est rendu plus profond par la mémoire de ce qu'ils ont vu. Derrière eux s'avance le cortége de leurs successeurs naturels, formé de princes de l'Église, de papes, d'évêques et d'autres ecclésiastiques, avec des croix, des crosses et des livres sacrés. De l'autre côté s'approche une troupe de laïques, de bourgeois, d'hommes d'État, de poëtes et d'artistes avec des branches d'olivier et de laurier dans les mains. Au fond, paraît à gauche le grand cortége des hommes martyrs, et à droite celui des femmes martyres avec des palmes, et quelques-uns avec leurs emblèmes.

Ermites et pèlerins. — A la troupe des combattants ecclésiastiques se joignent deux cortéges qui occupent le côté du retable à notre droite, et qui se voient sur notre planche 5. En tête marche une troupe désignée comme de *saints ermites* par l'inscription : *Heyremiti Sti.* Ils sortent d'une campagne solitaire, couverte de bois et de rochers. Ce sont la plupart des vieillards d'un aspect un peu sauvage, appuyés sur des béquilles, revêtus de cilices, portant un rosaire; des figures graves, pleines de caractère, et sillonnées des rudes traces de leur privations et de leur vie contemplative. La marche est fermée par deux femmes pleines de grâces et de beauté, qu'un même zèle pieux

1. Par le terme usité : *Adoration de l'Agneau*, l'idée n'est pas indiquée d'une manière inexacte, mais insuffisante. Cela ne fait pas ressortir le motif du tableau et son rapport avec tout l'ouvrage.

2. Il porte l'inscription : *Hic est fons aquæ vitæ, procedens de sede Dei domini.*

a fait renoncer au monde et choisir le désert pour patrie : Madeleine et Marie l'Égyptienne. Ce cortége est suivi à droite d'une autre troupe de *Peregrini Sti*, *les saints pèlerins*. Devant eux marche comme un géant, saint Christophore, un bandeau autour de la tête, un grand manteau jeté autour de son corps nu. Les autres pèlerins offrent des types particuliers, distingués par des traits fortement caractérisés, comme s'ils appartenaient à des nations diverses, et la campagne derrière eux, avec ses palmiers, ses cyprès et ses orangers, indique qu'ils viennent de pays éloignés.

Chevaliers et juges. — Sur le côté gauche (planche 6) s'avancent les combattants séculiers du règne de Dieu. Ils chevauchent à travers une vaste campagne avec des bois et des rochers, et dans le fond des églises et des châteaux. L'avant-garde est formée par les *Christi milites*, les combattants du Christ. Sur le premier rang, et moutés sur des coursiers ardents, sont trois jeunes héros, armés de pied en cap, portant des bannières ornées de croix et couronnés de lauriers. Viennent ensuite, immédiatement après eux, des chefs presque tous ornés de couronnes de prince, et qui représentent les maîtres suprêmes du pouvoir séculier, et comme l'indiquent les croix, les combattants pour la délivrance du saint sépulcre. Ensuite, on aperçoit sur la dernière planche, tout à l'extrémité, les *justi judices*, les juges intègres, les hommes investis de la magistrature séculière, également bien montés; un d'eux porte même une couronne. Ce n'est nullement contraire au caractère et à l'art de cette époque. Le costume et l'armure des différents individus indiquent incontestablement que l'artiste a voulu représenter à cet endroit certains personnages historiques, et qu'il les a souvent peints d'après nature. Cependant nous manquons, à cet égard, de données positives, et si dans le chevalier placé tout à fait sur le devant, nous croyons reconnaître Godefroi de Bouillon, dans le premier juge Hubert van Eyk, et dans le quatrième des cavaliers avec le bandeau sur la tête, Jean van Eyk, nous n'avons pour nous que des conjectures et de simples traditions.

Nous passons maintenant à la division supérieure du côté intérieur du retable. Nous y trouvons, comme pendant de la division inférieure et de l'Église militante, l'Église triomphante : au-dessus de l'abaissement du Christ son élévation; au-dessus de celui qui a souffert, celui qui trône dans la majesté éternelle comme Roi des cieux et comme Sauveur du monde.

Le Christ, Marie, saint Jean. — On nomme presque généralement la figure du milieu sur la planche 7 : *Dieu le Père*. Abstraction faite des études théologiques sur la Trinité, il faut avant tout nous rappeler que l'art, dans la représentation des personnes divines, s'attache à des distinctions établies. Dans un tableau de la Trinité, l'art peut bien choisir trois figures tout à fait semblables (voyez plus haut, page 20); mais lorsqu'il représente une seule des trois personnes, il ne néglige pas facilement l'indication précise. En dehors de la triple couronne avec laquelle on représente Dieu le Père, surtout plus tard et dans la haute Allemagne, il n'y a rien dans la figure de notre tableau qui le désigne nécessairement comme tel. Mais si le pape est le représentant du Christ sur terre,

sa couronne sur la tête du Christ n'a rien qui puisse nous surprendre beaucoup. La conception du tableau nous renvoie forcément au Christ, en nous ramenant de sa passion et de sa mort à sa glorification, de sa condition d'homme à sa divinité. Ajoutez à cela qu'on voit assis à côté de lui, dans l'attitude du recueillement, les premiers témoins de sa mission divine, Marie et Jean, figures qui ne sont guère représentées à côté de Dieu le Père.

Nous reconnaissons donc le Dieu du christianisme, le Sauveur du monde dans cette figure solennelle et pleine de dignité qui, la couronne spirituelle sur la tête, la couronne séculière à ses pieds, le sceptre dans la main gauche, revêtu d'une robe de pourpre et d'un manteau bleu, richement bordé de perles et de pierres précieuses, élève en bénissant la main droite sur l'assemblée des fidèles. Sa tête est entourée de rayons, entre lesquels on lit en trois demi-cercles l'inscription suivante : *Hic est Deus potentissimus propter divinam majestatem suam, omnium optimus propter dulcissimam bonitatem, remunerator liberalissimus propter immensam tarditatem.* (C'est Dieu le plus puissant par sa majesté divine, le meilleur par la douce bonté de son cœur, le rémunérateur le plus indulgent par son extrême longanimité.) Le bord inférieur du tableau porte l'inscription : *Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in fronte. Gaudium sine merore a dextris. Securitas sine timore a sinistris.* (La vie sans mort dans la tête; la jeunesse sans vieillesse sur le front; la joie sans douleur à droite; la sécurité sans crainte à gauche.) Tentative maladroite pour exprimer par des antithèses une figure idéale, et qui n'aboutit qu'à des tautologies. Le fond, derrière la figure, est vert avec des ornements d'or, dans lesquels on a employé le pélican avec l'inscription : *Jhesus XPS.*

A le droite du Christ est assise Marie, plongée dans la lecture de son livre de prières. Une couronne de perles et de pierres précieuses avec une guirlande de roses, de lis, d'ancolie et de muguet entoure sa tête, dont la riche chevelure ondoyante tombe sur son dos et ses épaules. La robe de dessous et le manteau sont richement ornés de perles et de pierres précieuses, des rayons partent de sa tête. L'inscription, divisée en trois demi-cercles, est la suivante : *Hæc est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior, candor est enim lucis eterne speculum sine macula Dei.* (Elle est plus brillante que le soleil, supérieure à la lumière des étoiles, reflet de la lumière éternelle, miroir sans tache de Dieu.) La draperie derrière est blanche avec des ornements d'or.

A la gauche du Christ est assis saint Jean-Baptiste, revêtu d'une peau qui passe sous son manteau garni de perles. Sur ses genoux, il a un livre dont il est sur le point de tourner les feuillets; de la main droite il indique le Christ, comme s'il se souvenait de ses anciennes prophéties. Ses traits sont doux; mais ses cheveux et sa barbe ont l'air un peu négligés. La suscription dans la gloire est ainsi conçue : *Hic est Baptista Johannes, major homine, par angelis, legis summa, evangelii sanctio, apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi, Dmni testis.* (C'est saint Jean-Baptiste, il est plus qu'un homme, la pareil des anges, la perfection de la loi, le garant de l'évangile, la voix

des apôtres, la fin des prophètes, la lumière du monde et le témoin du Seigneur.)

Anges chantant et faisant de la musique. — Aux témoins de la puissance et de la majesté du Christ, viennent se joindre ceux qui l'exaltent par leurs chants. Le chant de triomphe de l'Église est entonné par des légions célestes, et accompagné de l'orgue et de la harpe (Pl. 8 et 9). Sur la planche 8, les chanteurs, en riches étoles brodées, sont devant un beau pupitre sculpté et orné de figures de saints. Sur la planche 9, il y a une figure revêtue d'une large fourrure devant l'orgue, et qui joue, tandis qu'à côté, quelques musiciens tenant leurs violoncelles et leurs harpes semblent compter les pauses prescrites. L'orgue a fait penser que la première personne était sainte Cécile, bien qu'elle ne se distingue pas essentiellement des autres membres du chœur céleste.

Adam et Ève. — A la planche des anges chantants touche celle d'Adam; à la planche des anges faisant de la musique celle d'Ève. Il est difficile de dire si l'artiste s'est rendu un compte bien exact du sujet de la représentation, puisque Ève tient encore dans sa main le fruit de la séduction, tandis que les effets de la pomme qu'elle a mangée se manifestent déjà dans l'expression de la pudeur. Il n'y a pas de doute que si l'on admet l'interprétation ordinaire, et qu'on rattache à la chute d'Adam et d'Ève le souvenir du paradis perdu, ce sujet, au milieu de la gloire du paradis céleste, ne serait pas à sa véritable place. Leur présence ici doit avoir une autre signification. Le Christ est représenté comme le roi du ciel, comme le dieu du Nouveau Testament. Mais il se nomme toujours le Fils de l'Homme (et non pas d'un homme), υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου, c'est-à-dire le descendant d'Adam. A côté du Fils transfiguré et glorifié de l'Homme se trouve le premier couple dont il est issu. Il a été indiqué d'une manière accessoire qu'Adam et Ève ont été la première cause de la réconciliation du genre humain, qu'ils ont amené le péché dans le monde, la querelle au sujet du sacrifice ayant désuni les frères et occasionné le meurtre d'Abel (ce qui est exprimé dans deux petits tableaux au-dessus d'Adam et Ève).

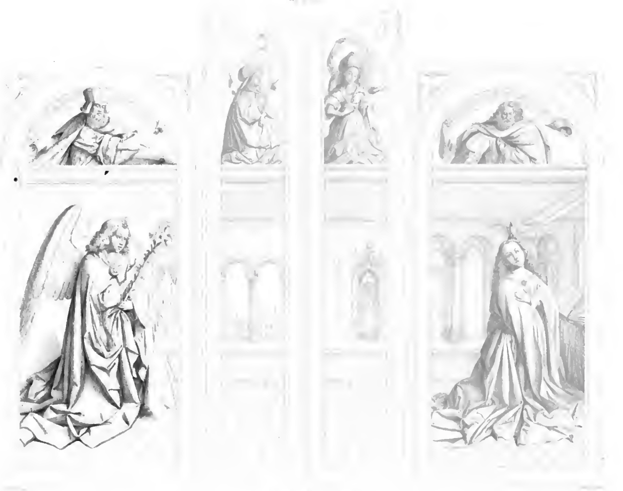
Considérations relatives a l'histoire de l'art. — Si nous examinons l'ouvrage au point de vue historique, et si nous le comparons avec des productions marquantes de l'art allemand de la même époque, par exemple de l'école de Cologne, nous apercevons de suite une différence tranchée dans l'origine des différents ouvrages : d'un côté la tradition et l'imagination ; de l'autre, comme dans le retable de Gand, la nature et la réalité. Ce dernier ouvrage se distingue encore essentiellement des autres travaux postérieurs de l'école flamande, dans lesquels le réalisme s'écarte toujours davantage de la conception idéale, entre dans une dépendance toujours plus grande de la réalité, et prépare les voies d'une simple imitation. Dans le retable de Gand, tout repose sur une idée bien claire de la nature et sur des études faites d'après elle de la manière la plus exacte. Mais l'ancien idéal s'y montre encore dans la conception poétique de l'ensemble, dans la représentation solennelle et symbolique, comme dans la richesse des ornements, et particulièrement dans l'expression idéale des figures, qui n'est pas celle de la vie réelle.

Sans doute la vie et la vérité de la nature se sont conservées aussi dans la création des figures idéales; mais le Christ a gardé essentiellement le type traditionnel, et on ne lui a pas ajouté le moindre trait d'un portrait. La même observation s'applique à Marie, bien que le type de la Vierge allemande, avec toute sa fraîcheur de jeunesse et de beauté, avec sa simplicité, sa modestie et sa piété, ait été joint à l'idéal avec une pureté et une netteté dont aucune autre nation n'eût pu trouver le type chez elle. Saint Jean, malgré les ornements royaux que lui impose sa place dans le ciel, et malgré tout le soin donné à l'imitation de la nature, garde cependant dans sa figure les caractères du prédicateur dans le désert.

Plus loin, on voit déjà ressortir des traces plus marquées de l'observation de la nature. Les anges n'ont plus l'addition idéale des ailes, leurs traits sont très-caractérisés et se rattachent aussi à la réalité par l'attention donnée à la mesure et aux pauses, par l'indication assez claire des hauts et des bas de la voix. La main ne touche pas au hasard sur le clavier de l'orgue, elle frappe un véritable accord pur et sonore. Le naturalisme se montre dans toute son énergie là où il s'agissait de représenter, comme dans Adam et Ève, la nature purement humaine. Nous n'y trouvons plus que l'imitation de la réalité, et, probablement par l'effet du hasard, d'une réalité non moins que belle, des copies de modèles d'hommes et de femmes, de formes et de manières assez désagréables.

Nous voyons dans la division inférieure le réalisme appliqué d'une façon semblable, mais encore plus rigoureuse. Déjà la première impression produite par un fond de paysage est celui d'un monde réel opposé au monde idéal et céleste, avec un fond d'or. Dans le paysage même, depuis les petits nuages clairs nageant dans l'azur de l'éther jusqu'aux masses grises des rochers, depuis les arbres des bois et les arbres fruitiers jusqu'aux prés en pente et aux chemins pierreux, tout a été imité de la nature avec le plus grand soin. Les églises et les châteaux nous transportent sur le sol allemand; les palmiers, les cyprès et les orangers indiquent les pays lointains d'où viennent les troupes de pèlerins. On a caractérisé les hommes d'une manière aussi précise : les hommes un peu sauvages du désert, les pèlerins de tous les pays, les guerriers courageux, les seigneurs cléments, les hommes d'État et les savants, ainsi que les hauts dignitaires et les représentants sacrés de l'Église, offrent tous une opposition bien marquée avec les saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, aux physionomies juives. Le même soin pour la représentation fidèle de la nature à l'extérieur se retrouve dans la chambre de la sainte Vierge, jusque dans l'aiguière et la serviette. Dans la division inférieure, dans les portraits, nous croyons avoir devant nous la vie elle-même, avec ses traits individuels. Il n'y a pas non plus le moindre doute que les figures de saints à côté n'aient été sculptées en bois et peintes.

Le développement du sentiment des formes est dans un rapport intime avec cette tendance de l'art, encore pénétré de l'idéalisme, et qui tend déjà vers le réalisme. Dans



L'AUTEL DE GAND PAR LES FRÈRES VAN EYCK

DAS GENTER ALTARWERK
VON DEN BRÜDERN VAN EYCK

THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK

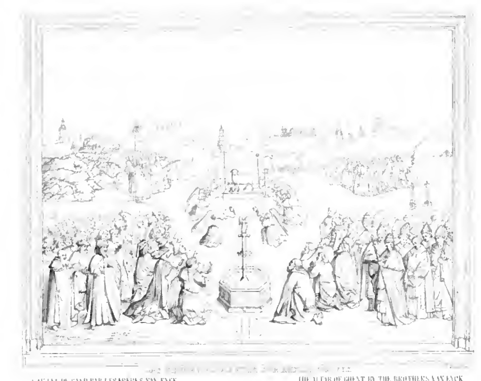


L'AUTEL DE GAND PAR LES FRERES VAN EYCK — THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK



[illegible] VAN EYCK

[illegible] DE GAND PAR LES FRERES VAN EYCK — THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN E[illegible]



L'AUTEL DE GAND PAR LES FRÈRES VAN EYCK

THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK



THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK

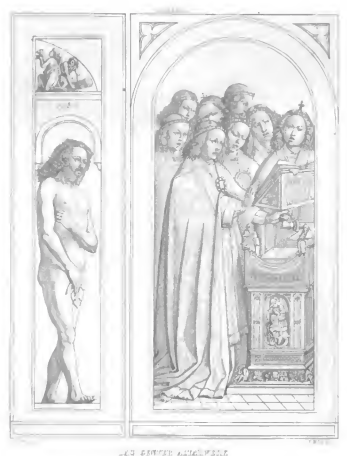


[illegible] DE GAND PAR LES FRÈRES VAN EYCK — THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK

DAS GENTER ALTARWERK DER BRÜDER VAN EYK VII.

L'AUTEL DE GAND PAR LES FRÈRES VAN EYCK VII

THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK VII



DAS GENTER ALTARWERK

L'AUTEL DE GAND PAR LES FRÈRES VAN EYCK — THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK



DAS GENTER ALTARWERK

L'AUTEL DE GAND PAR LES FRÈRES VAN EYCK — THE ALTAR OF GHENT BY THE BROTHERS VAN EYCK

les têtes et dans les mains il y a, avec un sentiment délicat de la nature et des lignes aussi simples que possible, des contrastes à effet; dans les vêtements, de larges masses, de longues lignes et des plis brisés bien marqués; dans les costumes et les armes, les détails les plus minutieux, jusque sur les selles et les brides.

Le dessin de toutes les parties (à l'exception du nu des corps, alors sans doute encore peu accessible à l'étude) est correct et très-précis; les couleurs bien pleines et bien fraîches s'harmonisent merveilleusement. Les lois de la perspective et des ombres sont appliquées avec beaucoup de netteté et de perfection, tandis que les maîtres italiens de la même époque n'en avaient encore qu'une faible idée.

Ce qu'il y a de plus merveilleux dans cet ouvrage, c'est le mode d'exécution; il est peint à l'huile, et c'est un des premiers travaux de ce genre qui nous soient connus. Les frères van Eyck passent, comme on sait, pour les inventeurs de la peinture à l'huile, bien qu'il soit prouvé par l'histoire de l'art et par plusieurs tableaux que longtemps avant eux on s'est servi de l'huile pour peindre, mais on ne faisait pas encore des tableaux à l'huile. Si nous devons donc reconnaître que les frères van Eyck ont donné naissance à la peinture à l'huile, nous ne pouvons que nous étonner à bon droit de la voir portée de suite par eux à une perfection qui n'est d'ordinaire que le produit de beaucoup d'essais et d'une longue pratique, et dont n'approchent guère les premières productions de la peinture à l'huile en Italie. Le mélange et la fusion des couleurs grasses, la transparence et la pureté des teintes azurées, les jeux de lumière produits par l'éclat, le miroitement et le reflet des couleurs, en un mot tous les moyens et artifices connus des peintres, ont été appliqués par eux avec un talent incontestable. Il ne faut pas non plus oublier qu'après quatre siècles et demi les couleurs de leurs tableaux sont encore aussi fraîches et aussi nettes que si elles sortaient du pinceau de l'artiste. Indépendamment de la grandeur de la conception et de la richesse de la composition, ils n'ont pas dédaigné le soin le plus scrupuleux des détails; ils n'ont pas plus négligé une feuille d'arbre qu'une pierre de la route. Les milliers de perles et de pierres précieuses dans les couronnes et dans les vêtements sont rendus avec un goût et une fidélité aussi irréprochables que la figure du Christ et des saints.

Relativement à la part des deux frères dans le travail, nous sommes réduits à des conjectures, puisque nous ne connaissons pas d'autres ouvrages de Hubert. Ce qui est certain, c'est que l'invention de l'ensemble est de lui. Les juges et les chevaliers montrent bien nettement le genre de Jean, tandis que les ermites et les pèlerins, où la nature est saisie d'une manière plus grandiose et les caractères tracés d'une manière plus idéale, doivent être de la main de Hubert, le plus célèbre des deux frères. Le tableau du milieu avec l'agneau se rapproche davantage de celui des pèlerins, comme aussi le couple des fondateurs ainsi que les anges chantant et faisant de la musique. Quant aux principales figures du milieu, Jean semble au moins les avoir achevées.

LA MORT DE MARIE

PAR UN MAITRE DE COLOGNE

VERS L'AN 1500

(HAUTEUR, 1m 22; LARGEUR, 1m 47)

AVEC UNE PLANCHE

Le tableau d'après lequel est faite la planche ci-jointe vient de l'église Sainte-Marie-du-Capitole à Cologne. Sous la désignation de : *la Mort de Marie, par Jean Schoorel*, il fit l'un des principaux ornements de la galerie de tableaux de Boisserée, puis passa avec la même désignation dans le trésor de famille du roi de Bavière et dans la pinacothèque de Munich, sans que le catalogue ait fait jusqu'ici le moindre changement à cette indication.

Une certaine fatalité semble attachée aux peintres du Bas-Rhin, notamment à ceux de Cologne. Après avoir formé une école si considérable, et produit tant d'ouvrages magnifiques dont un grand nombre est encore parfaitement conservé, leurs noms sont tombés dans l'oubli; et dans la grande ville de Cologne, où régnait une activité artistique sans pareille, il ne s'est pas trouvé un seul homme pour consigner, dans une chronique de ville ou d'église, le nom et l'origine des artistes les plus estimés et les plus occupés, dont les ouvrages illustraient les nombreuses églises de la cité.

Nous ne connaissons donc pas le nom de l'auteur du tableau de *la Mort de Marie*, car ce n'est pas Schoorel; la lecture des premières notices sur la vie de cet artiste, et plus encore la vue d'un tableau qui passe pour être de lui [1], le font suffisamment reconnaître. Comme notre peinture est le premier ouvrage considérable du maître inconnu, qui n'a d'ailleurs été surpassé en beauté par aucun autre découvert depuis, on a fait de ce tableau comme le parrain du peintre, qu'on désigne par le nom du *Maître de la Mort de Marie*.

1. On peut citer, comme du même genre, un tableau de Madone à l'hôtel de ville d'Utrecht, fait en 1525, et un Crucifiement, de 1530 (ou peut-être antérieur à ce temps), appartenant à M. Borel, à Cologne, tous deux dans le style italien.

Notre tableau est le milieu d'un triptyque faisant partie d'un autel, fondé par une famille de Cologne dans sa chapelle sépulcrale, et servant seulement pour des messes de morts. Des différents sujets employés sur l'autel pour figurer la croyance à l'immortalité de l'âme, la glorification (ou le couronnement) de la sainte Vierge semble le sujet favori des peintres, surtout en Italie. Le tableau exprime clairement l'idée que la vie éternelle est assurée à celui qui porte le Christ dans son cœur, comme Marie, qui a porté le Sauveur dans son sein, n'a pas subi la corruption du tombeau. Quand à la place de la glorification on choisissait la mort de la sainte Vierge, l'immortalité de l'âme était indiquée dans les anciens temps par le Sauveur debout à côté du lit de sa mère mourante, ou assis au-dessus d'elle dans les nuages, et recevant son âme dans ses bras sous la forme d'un enfant. L'art, qui dans ses progrès pénétra aussi bien les profondeurs du sentiment que les manifestations du monde sensible, trouva d'autres moyens pour exprimer la transfiguration et sut en même temps donner une animation dramatique à la représentation symbolique. Tel est le caractère du tableau que nous allons maintenant examiner de plus près.

Marie, revêtue d'une robe vert brun foncé, garnie de fourrure, la tête et le cou enveloppés d'un mouchoir blanc, est couchée sous une lourde couverture rouge dans un large lit à ciel, dont les rideaux en soie rouge sont ouverts et relevés en arrière. Ses yeux sont fermés; elle dort du sommeil de la mort, mais son âme, séparée du corps, repose sur sa figure et lui donne l'éclat de la jeunesse, de la paix et de la béatitude, de sorte que la mort a ouvert ici les portes de l'immortalité et du paradis. A la droite de Marie est saint Jean, qui après le crucifiement a pris auprès d'elle la place du Sauveur, et tient avec un mouvement douloureux le cierge allumé, emblème consacré de la vie éternelle qu'en mourant ses doigts qui se détachent ne peuvent plus retenir.

De l'autre côté, saint Pierre, en costume de grand pontife, agenouillé, avec la croix et le goupillon, représente l'observance religieuse auprès du lit de mort. Avec une impatience visible il se tourne vers deux des apôtres qui, chargés d'apporter l'eau bénite, lui semblent avoir trop tardé, et il faut que le plus proche assistant lui fasse sentir que la douleur de la mort de la sainte Mère devrait les excuser. Deux autres apôtres, derrière saint Pierre, mettent d'autant plus de zèle à attiser le feu de l'encensoir, tandis que les autres, suivant l'habitude ou la voix du cœur, prient en silence, isolés ou réunis, dans le psautier. Auprès du lit il y a, selon la pieuse coutume du moyen âge, un autel domestique, mais encore avec les saints de l'Ancien Testament, Moïse et Aaron; au pied du lit, sur un escabeau, se trouvent le rosaire et le bréviaire de la Vierge à côté d'un flambeau. Dans la chambre, à gauche, est une fenêtre ouverte qui donne sur une maison, autour du toit de laquelle volent des hirundelles; à droite, la porte ouverte laisse voir une partie de la ville, avec un portique, une porte et un palais. Sur les volets latéraux on a représenté les fondateurs de l'autel; sur celui de

droite, les hommes avec saint Denis et saint Georges; sur celui de gauche, les femmes sous la protection de sainte Christine et de sainte Gudule; les deux groupes se trouvent dans un paysage, avec une rivière, un bois et des montagnes à l'horizon.

Si on examine avec quelque attention les tableaux de l'ancienne école de Cologne, on ne peut manquer de s'apercevoir de la grande différence qui existe entre ces tableaux et *la Mort de Marie*.

L'esprit et le genre de l'ancienne école de peinture de Cologne, sous l'influence de l'école flamande des frères van Eyck, avaient changé complétement dans le cours du xv[e] siècle; mais les monuments de cette transformation (parmi lesquels il faut compter *la Passion* de Lyversberg, si celle-ci provient réellement de Cologne), diffèrent par toutes les parties essentielles de *la Mort de Marie*, sans que celle-ci ait perdu le cachet ancien, et désavoue en rien le caractère national, à moins qu'on ne veuille attacher trop d'importance à quelques traces du goût de la Renaissance introduit au xvi[e] siècle.

La conception du sujet d'après la nature, loin d'être une nouveauté, est plutôt la marque distinctive de l'école de van Eyck. Mais, dans cette école, aussi bien que parmi ses premiers disciples à Cologne, on s'écartait encore sensiblement, dans la représentation, de la réalité, tant par la sévérité du dessin que par le genre solennel de l'ordonnance. L'auteur de *la Mort de Marie* se rapproche beaucoup du naturel. La scène, telle qu'il la dépeint, peut avoir été sous ses yeux jusque dans ses moindres détails. Rien d'extérieur, nul indice, nul emblème n'indique un événement extraordinaire, surnaturel, et des hommes d'un caractère religieux plus élevé. Si dans l'ordonnance de l'ensemble, comme des détails, on ne peut méconnaître une intention d'artiste, tous les groupes cependant semblent formés par hasard et comme amenés par les incidents de l'action. L'effet dramatique de la scène est, en outre, augmenté par un dessin plus délicat et plus nuancé des différents caractères; l'artiste entre plus profondément dans les pensées et les sentiments des personnages, et déploie une richesse de motifs d'une grande vérité physique et morale. Le zèle religieux de saint Pierre perce jusque dans le bout des doigts, et, dans tout l'événement, sa fonction sacerdotale est pour lui la chose principale. Un trait touchant est que l'apôtre chargé d'apporter l'eau bénite s'essuie les larmes des yeux. Nous savons par là, de suite, qu'il s'est retenu pour se livrer à toute sa douleur et pleurer tout à son aise devant la porte. Avec quel calme les deux apôtres récitent-ils leurs prières comme d'habitude! L'un tient entre les feuillets son index tout prêt pour tourner, tandis que l'autre semble indiquer de la main, peut-être même du pied avancé, la mesure de la diction, ou paraît vouloir empêcher qu'on tourne le feuillet. Du côté opposé, un autre cherche dans son âme l'expression de ses sentiments. L'apôtre placé plus haut, au chevet, se penche en avant d'un air interrogateur vers Marie endormie, comme s'il ne croyait pas à la mort qui arrache des larmes si amères à ses compagnons en face. Les caractères également individuels dans les traits de la physionomie et dans l'attitude vivante des personnages ont une vérité d'autant plus



LA MORT DE LA VIERGE

THE DEATH OF THE VIRGIN

vivante, que l'artiste ne les a pas imités avec peine et difficulté de la nature, mais les a créés avec légèreté et liberté, d'après un sentiment juste de la nature. Si cette légèreté a peut-être été cause de l'imperfection du dessin dans certaines parties du corps, notamment les pieds, ce défaut est plus que compensé par la vérité frappante de l'expression et des mouvements. Quelque diversement que se manifeste l'intérêt pris à l'événement, quelque profondément que l'imagination de l'artiste ait pénétré dans tous les incidents possibles, personne ne s'étonne du miracle de voir la mère du Christ paraître rajeunie dans la mort et s'épanouir comme une rose. Cela semble à tous également naturel et nécessaire.

Dans l'arrangement des draperies et dans le dessin des plis, le maître montre un grand progrès comparativement à ses devanciers; mais il tombe, par-ci par-là, dans les brisures fréquentes qui interrompent les grandes lignes et affaiblissent l'effet des masses. Pendant qu'on suit ici encore le goût de l'ancienne école, la forme gothique disparaît de l'architecture; les colonnes et les piliers, les ustensiles, les reliefs et médaillons présentent déjà le style de la Renaissance, qui commença à se répandre généralement dès les dix premières années du XVIe siècle.

Un des principaux mérites de notre maître est sa couleur remarquable par l'éclat, la force et l'harmonie, et surtout par la transparence brillante des chairs. Ce qui contribue beaucoup à produire cet effet, c'est l'emploi des teintes azurées, à travers lesquelles percent parfois encore les contours et les hachures du dessin. La masse des vêtements est très-empâtée, et dans les moindres détails, les ustensiles sacrés, les sculptures et les ciselures, l'exécution est d'un fini achevé.

Les figures ne sont pas plates; mais on n'a pas visé à produire d'illusion en arrondissant les formes, bien que l'artiste n'ait pas pu résister à la tentation de montrer chez l'apôtre qui attise l'encensoir un effet de lumière produit par la braise enflammée.

Le musée de la ville de Cologne possède une reproduction réduite de cet ouvrage faisant partie des premiers trésors de l'art allemand, et dont l'origine paraît remonter à 1512.

Quant aux autres ouvrages que je crois devoir attribuer au même maître (soit d'accord avec d'autres amis de l'art, soit peut-être contrairement à leur opinion), j'en ai parlé dans mon *Histoire de l'art allemand*, pages 173 et suivantes. Ici, j'ajouterai seulement, en finissant, que, dans les deux tableaux de la galerie de Dresde, qui me semblent être de lui, je crois reconnaître son portrait dans le spectateur en pelisse et en barrette placé dans le fond des deux tableaux, et que, dans le plus petit, la Madone (qui, dans le plus grand, est repeinte) ressemble tout à fait à la Madone de notre tableau de *la Mort de la Vierge*.

LES ISRAÉLITES A BABYLONE

PAR ADAM EBERLE

Adam Eberle, né en 1805, à Aix-la-Chapelle, fut un des premiers élèves de Cornelius, à Dusseldorf, en 1821. Il le suivit, en 1825, à Munich, et travailla avec lui aux peintures à fresques de l'Odéon (où il représenta Apollon parmi les pasteurs), et aux Arcades (où il peignit Maximilien investi de la dignité d'électeur); il alla ensuite, en 1829, à Rome, pour y compléter ses études; mais il y succomba, en 1832, à une fièvre lente. C'était un homme de mérite, qui, sous une humeur enjouée, un esprit vif et une verve inépuisable, cachait le sérieux le plus profond, reflété surtout dans ses œuvres. Il était d'un caractère aimable, d'une imagination très-pure, d'une grande fidélité en amitié. Aussi tous ceux qui le connaissaient lui étaient attachés de cœur.

Avant d'aller s'établir à Munich, il fit un dessin de l'Ensevelissement du Christ, en figures de grandeur naturelle, plein d'un sentiment profond de la beauté, clairement exprimé dans l'ordonnance et dans les formes. Cornelius faisait grand cas de lui. Eberle chercha autant que possible à marcher sur les traces de son maître, pour lequel il avait un véritable culte, et de qui il apprit la partie technique de la peinture à fresque, en lui prêtant son concours pour les plafonds du salon de Troie de la glyptothèque.

Moins remarquable par la richesse de l'imagination que par la grandeur de la conception et la sévérité du style, soutenu d'ailleurs par un zèle infatigable, et toujours mécontent de ses productions, il réussit insensiblement à se délivrer de la dépendance trop étroite de l'élève pour arriver à la liberté et à l'indépendance. Malheureusement il ne lui fut pas donné de jouir du fruit de ses efforts. Il s'entendait peu aux couleurs, et ses peintures souffrent d'une sécheresse visible et d'un manque complet de transparence. Il se consacra au dessin avec d'autant plus de succès. Après avoir dessiné, sur les plans de Cornelius, les cartons des plafonds de la Loggia de Michel-Ange dans la pinacothèque de Munich, il se tourna vers les sujets religieux, qu'il saisit d'ailleurs avec la netteté d'un esprit évangélique. Cette occupation transforma peu à peu sa gaieté en une profonde gravité, qui approcha même de la mélancolie. Il ne fut pas non plus exempt de soucis et eut à lutter avec les besoins de la vie.

Le premier dessin qu'il fit dans cette disposition d'esprit représente le Voyage à Rome des apôtres saint Pierre et saint Paul ; le second, la Captivité de Babylone.

Il traita le même sujet une seconde fois, et son travail le fit saluer par les connaisseurs comme un maître. La plus belle de ses compositions, que nous donnons ici réduite, fut aussi sa dernière. Peu de temps après l'avoir achevée, sa dépouille mortelle fut enterrée près de la pyramide de Cestius. Mademoiselle Linder, de Munich, amie enthousiaste de l'artiste, hérita de ce beau dessin.

Le sujet de ce dessin est emprunté au psaume 137 : *les Plaintes des Israélites dans la captivité de Babylone*. Assis en pleurs près des eaux de Babylone, ils ont pendu leurs harpes aux saules. En vain les guerriers de Babylone leur versent du vin ; un d'entre eux repousse comme un crime la demande d'accompagner avec la harpe un chant sur Jérusalem pour amuser les Babyloniens. Ils se plongent au contraire dans les souvenirs de Jérusalem par la lecture de l'Écriture sainte, pour que Sion soit leur joie unique, leur joie suprême. Un jeune garçon, seulement, qui ne peut partager les souvenirs des hommes et des vieillards, touche aux cordes comme pour jouer. De l'autre côté, nous voyons de plus terribles exigences des maîtres tyranniques. Ici, l'adoration d'une idole de Babylone est exigée des captifs ; mais ils s'en détournent pour adorer le Dieu suprême.

Au milieu de ces profondes douleurs, la vie suit sa marche ordinaire, depuis le berceau jusqu'à la tombe. Ici, c'est un enfant assoupi dont la vie récrée une grande jeune fille ; là, c'est un homme succombant sous le faix, qui porte le fardeau de la vie, et qui doit rappeler sans doute celui qui a pris la croix pour tous ; puis, à droite, on se lamente près d'un mort enveloppé dans son linceul et qui va être confié à la terre. Comme personnage intermédiaire entre les deux principaux groupes, l'artiste a ajouté une figure qui dans la pensée appartient à tous les deux, une femme d'une beauté flétrie, — emblème de Sion, — à qui le miroir apprend que toute majesté terrestre est périssable.

Ici, nous rencontrons aussi le portrait idéal de l'artiste. La déception de ses espérances et l'affaiblissement de ses forces avaient assombri son regard, et écarté de son âme sa sérénité native. Tout le tableau était sorti de cette disposition d'humeur. Un passage d'un poëte persan, Feridoddin Addar[1], qu'un ami lui avait fait connaître, était tellement en harmonie avec les sentiments de son âme, qu'il voulut lui-même se placer comme fossoyeur sur le tableau. Voici la traduction de ces vers :

La science met le doigt dans sa bouche et pleure.
Jamais le mystère de l'existence ne se dévoile pour elle.
Jamais la science ne pourra comprendre ce qu'est Dieu.

1. Né en 1119, mort en 1229. Le poëme est intitulé : *l'Existence la plus grande de toutes les énigmes*. Voyez Tholuck, *Anthologie*, p. 257 et suiv.

Ne doit-elle pas toujours errer et se perdre dans les mots?
Sache qu'un voile merveilleux couvre toute existence.
Le ciel même tournoie seul à travers le feu des désirs.

En face de cette disposition d'esprit, une pensée consolante était un besoin. L'artiste l'écrivit sur le bord des nuages du ciel, avec la vision d'Ézéchiel, et l'annonce de l'Évangile du Christ.

La conception poétique, l'abondance et la profondeur des pensées se présentent clairement à nous. L'ordonnance est tellement grande et claire, que les idées comme les masses se détachent et s'arrondissent en contrastes harmonieux avec l'ensemble. Toutes les lignes se continuent avec légèreté, et aucune ne se brise violemment aux endroits principaux. Les mouvements sont pleins de vie et de vérité. Qu'on examine le vieillard, profondément affligé, qui élève ses regards sans espoir; le lecteur qui, dans la louange de Jérusalem, trouve de la consolation et du calme; la femme qui, en tremblant et les mains jointes, prête l'oreille à ses paroles. Avec quelle clarté s'énonce dans le mouvement du corps, de la tête, de la main de l'homme qui refuse de jouer, la douleur que lui cause cet ordre! Le moindre détail du tableau est profondément médité et senti; tout indique une conception claire et précise du sujet, d'où est écarté tout accessoire arbitraire, inutile ou seulement agréable. On y reconnaît toujours une observation exacte des lois, des formes, de la liaison, de la clarté et de la mesure.

Le style ne dément pas l'école de Cornelius; mais il est plus doux et a un cachet tout idéal. Certains mouvements, comme celui du Babylonien versant du vin, ou celui du jeune garçon touchant aux cordes, rappellent surtout le genre du maître.

En général, on remarque qu'en dehors de la profondeur des idées, de la vérité intime du sentiment, c'est le goût du beau qui a guidé l'artiste dans l'exécution de son ouvrage; aussi pouvons-nous le ranger, comme une des productions les plus importantes de l'art allemand moderne, parmi les monuments d'Allemagne.



…S ISRAELITES EN BABYLONE

THE ISRAELITES IN BABYLON

UN RETABLE

DE ROGER VON DER WEYDE L'ANCIEN

1 MÈTRE 23 CENTIMÈTRES DE HAUTEUR; 70 CENTIMÈTRES DE LARGEUR,
1 MÈTRE 51 CENTIMÈTRES DE LONGUEUR

AVEC TROIS PLANCHES

Celui qui a eu occasion de voir à Heidelberg, dans les premières années de notre siècle, ou un peu plus tard à Stuttgard, la collection de tableaux des frères Boisserée, doit se rappeler que ces aimables artistes appelaient surtout l'attention des visiteurs sur deux peintures qu'ils les engageaient à examiner à la loupe comme les productions les plus parfaites de l'art. L'une était un triptyque avec l'Adoration des rois mages au milieu, attribuée à van Eyk, et l'autre une tête de Christ, attribuée à Hemling. Un des premiers qui fit connaître au monde les précieux trésors de cette collection fut, comme on sait, Gœthe, qui, dans l'ouvrage intitulé *Art et antiquité sur le Rhin*, consacra un mémoire spécial à ces tableaux. Tandis que les frères Boisserée et beaucoup d'amis des arts, gagnés par le culte du moyen âge et par l'amour du genre romantique, considéraient ces œuvres comme des chefs-d'œuvre et comme les types les plus parfaits des productions de notre époque; tandis que d'autres, pénétrés de respect pour les figures académiques, regardaient avec pitié ou ironie ces figures anguleuses et bigarrées, le grand maître de la poésie allemande reconnut aussitôt que le mérite de la plupart des tableaux de la collection Boisserée était historique, et qu'il y avait là une nouvelle mine ouverte, moins pour le goût que pour la science; moins pour l'art en lui-même que pour son histoire. Il fut ensuite réservé à la génération naissante de saisir le sens de ce jugement dans toute son étendue.

Cette manière de juger n'empêchait pas d'attacher une grande importance à la facture artistique et d'accorder le prix de la perfection aux tableaux qui flattaient la vue par le charme du coloris, par la grandeur et la hardiesse de la conception, par des contrastes à effet, en général par le talent de l'exécution. Mais si en pénétrant davantage dans la

connaissance de l'art on arrivait inévitablement à la conviction que toutes les qualités extérieures sans un mérite réel ne pesaient pas plus dans la balance que les défectuosités extérieures avec un vrai mérite, et s'il fallait ainsi avouer qu'il n'y avait que très-peu d'œuvres d'art absolument satisfaisantes de tout point, on voyait naturellement s'accroître pour le plus grand nombre des productions de l'art l'intérêt de savoir le rang qu'elles occupent par rapport aux ouvrages qui ont atteint la suprême perfection; elles devinrent des points de repère sur la route qui y conduit, et que l'histoire de l'art a pour tâche de découvrir et de rétablir.

En même temps que ces œuvres recevaient ainsi de leur relation avec les fins mêmes de l'art leur véritable valeur historique, la nécessité devait se faire sentir d'arriver à une grande certitude historique. La critique s'imposa la charge de faire un triage entre les œuvres plus importantes et celles qui l'étaient moins; de fixer le mieux possible la date de leur origine; de distinguer les ouvrages d'après le cachet particulier de leurs auteurs, et de découvrir les noms de ces derniers. A l'époque où Gœthe appela l'attention sur la valeur historique de la collection de Boisserée, il devait y avoir en Allemagne peu de personnes en état de distinguer avec quelque exactitude les ouvrages de l'ancienne école flamande et de fixer d'une manière approximative leur ordre chronologique. Bien que le retable de Gand, reconnu pour être l'œuvre des frères van Eyk, fût en partie du moins accessible et qu'il portât d'une manière prononcée le cachet particulier de ces artistes, ni Gœthe, ni personne autre ne se formalisa de voir les frères Boisserée citer et louer comme un Jean van Eyk le triptyque avec l'Adoration des rois mages, ouvrage essentiellement différent du genre de ce peintre et visiblement postérieur.

Une tête du Christ de la même collection avait été admirée comme l'œuvre capitale de Hemling, et bientôt après nous apprîmes que l'auteur de la tête du Christ était Jean van Eyk, qui l'avait peinte cinquante à soixante ans auparavant, tandis que la prétendue œuvre merveilleuse de Hemling n'était qu'une copie ou pâle reproduction de l'original retrouvé et reconnu dans l'intervalle. C'est ainsi, pour citer encore un exemple, que le tableau de Dantzig passa à Berlin, où cependant on avait le retable de Gand, dont on pouvait le rapprocher, pour l'ouvrage de van Eyk, et ce n'est guère que dans ces derniers temps que l'erreur a été signalée par D. Passavant, qui, dans son voyage à Dantzig, reconnut dans ce travail la touche de Hemling, et par conséquent une époque bien postérieure.

Le triptyque avec l'Adoration des rois mages, dont nous donnons ici la copie, a passé de la collection des frères Boisserée dans la Pinacothèque royale de Munich, où il figure encore dans le catalogue sous le nom donné par les frères Boisserée. Cependant les recherches de Passavant avaient fait surgir un nouveau nom de l'école de van Eyk, celui de *Roger de Bruges* (ou comme on le sut plus tard, *Roger von der Weyde l'ancien*), dont la présence en Italie en 1460 est attestée par des documents positifs.

Un autel domestique, peint pour Jean et Pierre de Médicis, et découvert à Florence, que j'ai fait présenter à l'Institut de Stædel, à Francfort-sur-le-Mein, et qui offre la ressem-

blance la plus parfaite avec l'ancien triptyque de Boisserée, provoqua de nouvelles recherches dont le résultat établit que le peintre Roger von der Weyde est un élève de Jean van Eyk et l'auteur d'un grand nombre de tableaux de prix, disséminés en ce moment à Berlin, à Munich, à Anvers, à Beaune et ailleurs, et appartenant en grande partie à la seconde partie du xve siècle.

Pour le triptyque, dont nous donnons ici la copie, nous savons qu'il provient d'une église de Cologne. L'idée sur laquelle repose la disposition générale de ce triptyque semble devoir être cherchée dans les premiers témoignages qui constatent que l'enfant de la sainte Vierge sera le Messie. Le volet gauche, avec l'Annonciation, présente le messager de Dieu comme témoin de la filiation directe de l'enfant à naître avec l'Être suprême. Dans le tableau du milieu, on voit les princes et les grands de la terre venus de loin, avec leur suite, pour rendre hommage au nouveau-né comme au Roi des rois; sur le volet droit, ce même enfant est salué peu de jours après sa naissance, par un vieillard inspiré, comme « Sauveur du monde. »

L'unité de conception se marque surtout dans la solennité générale de la représentation; mais en même temps il y a des contrastes saillants entre le silence de la demeure virginale et la magnificence du temple, ainsi qu'entre l'éclat du cortége royal et la chaumière où le Christ voit le jour.

Annonciation. Dans le tableau de l'Annonciation, le peintre nous introduit dans un intérieur simple et modeste. Un lit, une chaise et un prie-Dieu remplissent une pièce étroite, éclairée par deux hautes fenêtres. Cependant la couverture, les rideaux de lit et le tapis de pied, ainsi que le large manteau de la Vierge, n'indiquent pas la pauvreté. Un lis dans un vase sert d'ornement à la chambre et indique la virginité de celle qui l'habite. Marie est agenouillée devant son prie-Dieu et tient de la main gauche un livre de prières ouvert. L'ange entré dans la chambre miraculeusement, du moins sans être vu, remplit son message en planant derrière la Vierge, et en même temps l'emblème du Saint-Esprit, la colombe, arrive porté sur les rayons du soleil pénétrant par la croisée ouverte sans que Marie semble éprouver ni surprise ni étonnement. Elle se retourne vers l'ange comme vers une apparition attendue, et semble ne pas vouloir se laisser interrompre longtemps dans sa fervente prière. On voit aussi qu'elle est préparée au contenu général de l'Annonciation, la naissance prochaine du Sauveur du monde; seulement elle regarde comme une grâce insigne et imprévue d'avoir été choisie pour donner le jour à ce saint Enfant.

Adoration des rois mages. — Le tableau du milieu, où le Verbe incarné reçoit les premières adorations, ouvre devant nous un vaste espace. Bethléem paraît dans le fond comme une ville assez considérable et même comme une double ville. On voit dans une des longues rues des hommes à pied et à cheval; devant une auberge, un passant étanche sa soif; devant une forge, on ferre un cheval, etc. Les maisons avec leurs hauts pignons à étages, les portes en forme de tours, ainsi que le peuple dans les rues nous transportent en Flandre; seulement nous n'apercevons aucune église.

Le premier plan est occupé par un édifice dégradé, à piliers et à arcades semi-circulaires, qui peut avoir servi autrefois de temple. Maintenant, grâce à un toit de chaume déjà endommagé, il a l'aspect ou la destination d'une étable; aussi y a-t-on déjà placé un bœuf et un âne, et le dernier étanche sa soif dans une auge en pierre.

Cet endroit de si pauvre apparence sert de scène au mémorable événement qui commence une ère nouvelle dans l'histoire du monde. Près des deux animaux est la Vierge avec l'enfant Jésus, âgé de quelques jours, prête à recevoir le premier témoignage de la vérité de la salutation angélique. Marie est assise, elle a un mouchoir blanc et uni et un grand manteau bleu relevé par-dessus et qui l'enveloppe tout entière; sa main soutient l'enfant placé tout nu sur ses genoux et elle présente à baiser à l'un des rois le petit bras droit de l'enfant. Sa main gauche est posée sur sa poitrine, par un geste de modestie, comme pour indiquer que les hommages offerts ne sont pas pour elle. Avec la gaucherie de son âge, l'enfant tend parallèlement ses deux bras au vieux roi agenouillé devant lui et relève en même temps ses pieds, avec un mouvement propre aux nourrissons, tandis que ses jambes maigres et roides s'étendent aussi parallèlement. Avec sa petite figure ronde, il regarde autour de lui d'un air indécis, et les yeux grand ouverts, sans expression qui annonce l'avenir. Aucun trait de sa physionomie ne le distingue d'un enfant ordinaire; les seules marques distinctives sont les rayons d'or qui partent des têtes de la mère et de l'enfant.

Cependant on accorde à cet enfant des honneurs divins. Un roi à cheveux gris s'agenouille et présente une offrande d'or. L'offrande a été acceptée et posée sur un escabeau près de la mère. Le vieillard soutient de la main gauche avec la toile étendue en dessous les petits pieds de l'enfant et saisit délicatement du bout des doigts le petit bras pour toucher la petite main de ses lèvres, et tout dans son attitude exprime un timide et profond respect. Sa coiffure, à laquelle est attachée une couronne d'or, est posée à terre à côté de lui. Derrière lui est le second roi, âgé d'environ quarante à cinquante ans, également agenouillé, mais qui se contente de fléchir le genou à moitié. Il a aussi ôté sa couronne; mais il la serre avec ses deux bras contre sa poitrine, tandis que de ses deux mains jointes à moitié comme en prière il présente son vase d'or rempli d'encens. Il y a dans l'air et l'attitude des rois une sorte d'expression d'inquiétude, comme s'il pouvait émaner quelque pouvoir menaçant du nouveau Dieu inconnu.

Le troisième des rois présente un contraste très-prononcé avec les deux autres. Assez voisin du second par l'âge, mais, à en juger par l'extérieur, plus riche et plus puissant que les autres, il se tient le plus en arrière. Il a bien aussi la tête découverte, mais il tient son turban avec la couronne en l'air tout près de sa tête, comme s'il voulait la recouvrir. Il regarde par-dessus son épaule d'un air peu respectueux et plein de doute l'enfant qui, dans sa petitesse, ne lui semble pas un être puissant et surnaturel, et il étend la main d'un air presque irrésolu vers le vase d'or qu'il a apporté au nouveau Dieu, et qu'un page présente dans une humble posture à l'orgueilleux prince. On dirait qu'il croit presque qu'on s'est moqué de lui. Cependant il se décide à faire l'offrande. Ce qui le caractérise, c'est

la magnificence de son costume, l'éclat de ses armes, et le joli lévrier qui se tient les jambes de devant fièrement croisées derrière les pieds de son maître.

A ce groupe de splendeur et de magnificence souveraines, qui s'incline du moins en partie d'une manière énigmatique devant une grandeur non encore reconnue, le peintre a opposé dans son tableau un double contraste. D'un côté, à la droite de Marie, mais plus bas, se tient Joseph, le père adoptif de l'Enfant divin. Tout son être respire l'humilité marquée par une faiblesse physique visible. Ses genoux fléchissant sous lui, il reste debout sur une des marches qui conduisent à la ruine, indécis s'il lui convient de rester debout là quand tant de grands potentats s'humilient. Son bâton dans sa main droite, il tient respectueusement son chapeau à deux mains, et ne détourne pas les yeux du vieux roi agenouillé devant son enfant.

Sur la droite du tableau, derrière les rois, ou sous une des arcades de la ruine, on aperçoit un groupe d'hommes, qui ont suivi les hôtes distingués pour voir dans quel but ils étaient venus; avec une curiosité mêlée de timidité, ils se sont arrêtés à l'entrée et regardent d'un air étonné ce qui se passe dans l'étable. Ils forment aussi un contraste marqué entre la splendeur mondaine et le rôle religieux des rois venus pour adorer l'enfant Jésus.

A l'extrémité du côté gauche, séparé par un mur de la ruine, et par conséquent de la scène, mais dépassant le mur de la moitié du buste, on voit agenouillé un homme d'environ quarante ans, vêtu en bourgeois et portant une pelisse noire par-dessus une robe rouge. Les mains jointes au-dessus du mur tiennent le rosaire; ses yeux ne sont pas fixés sur la scène, mais semblent errer tout autour comme plongés dans la contemplation intérieure d'un tableau qui est visible pour nos regards. C'est sans doute le portrait du fondateur; mais jusqu'ici aucun document ne l'a fait connaître.

Présentation au temple. — A droite du tableau, derrière le mur de l'étable, on aperçoit l'extérieur d'une église, dont l'intérieur sert de théâtre à la scène représentée sur le volet droit du retable. La construction de cette église pourrait offrir des difficultés. Le dehors ressemble à une terminaison de chœur. Mais le tableau du volet nous fait voir tout en face, par une entrée ouverte, une terminaison toute pareille. Si l'on voulait considérer les deux parties comme les extrémités nord et sud du transept, la partie intermédiaire s'y opposerait. Loin d'être un chœur oriental, elle représente l'entrée principale de l'église. On a observé d'une manière plus précise les formes de construction du style roman avancé des églises de Cologne. L'entrée, coupée en deux et visible au fond, conduit à une partie avec un pourtour polygonal, dont les arcades ouvertes reposent sur des colonnes et, à la rencontre des murs, sur des piliers. Au-dessus du pourtour s'étend une tribune avec des fenêtres géminées à plein cintre et à colonnes élégantes, surmontées deux par deux d'un arc commun en aveugle. Une rangée supérieure de petites fenêtres ogivales géminées sert à éclairer l'intérieur. Par l'entrée principale ouverte, on aperçoit une rue de la ville aussi animée que celle dont nous avons parlé. Près de l'église il s'est établi des mendiants, et un des plus nécessiteux a choisi la porte d'entrée comme le poste le plus sûr.

La scène représentée dans le tableau se passe dans un espace séparé du portique par un arc plat et couvert d'une charpente de bois horizontale. On y voit à droite, exhaussé de quelques marches, l'autel dont Marie approche pour faire le sacrifice ordinaire. Sa tête est, comme dans la chaumière de Bethléem, couverte d'un mouchoir uni, et elle est enveloppée des pieds jusqu'à la tête d'un manteau bleu foncé. L'enfant Jésus est aussi tout à fait nu, avec un lange sous lui. Il est tourné vers sa mère, qui ne le regarde pas, et il ne fait en général aucun mouvement de ses mains et de ses pieds comme dans le tableau de la visite des rois mages. En face de la mère, à côté de l'hôtel, est un vieillard courbé par l'âge et qui embrasse l'enfant de ses mains débiles sans que sa figure exprime une bien vive émotion. Cependant ce ne saurait être un autre que Siméon, qui s'estime heureux d'avoir vécu assez pour voir encore le Sauveur du monde. Derrière Marie se tient, l'air réfléchi et un cierge allumé dans sa main gauche, Joseph, dont toute la physionomie exprime une grande tension d'esprit, comme s'il attendait quelque autre merveille semblable à celle de Bethléem. A côté de lui et un peu en avant, de manière à laisser distinguer toute la figure et les mouvements, on aperçoit une jeune fille qui, à en juger par son costume, son air, son maintien, n'est point une servante, mais plutôt une parente de la sainte Vierge, qui l'accompagne au temple et porte dans un petit panier l'offrande, une couple de pigeons. Elle est suivie d'un petit chien de Bologne.

Derrière Siméon, on voit, la figure d'une vieille femme. Elle n'est point dans l'intérieur de l'église, mais elle se tient à l'entrée, une main appuyée contre une colonne. Ses yeux ne sont pas fixés sur un objet déterminé, si ce n'est qu'elle examine un peu Joseph, comme si elle cherchait dans quels rapports il se trouve avec l'enfant Jésus. C'est la prophétesse Anna, la sibylle de Jérusalem. Pour mieux faire ressortir l'intérêt avec lequel elle contemple la scène, le peintre a encore placé à l'entrée quelques-uns de ces spectateurs que la curiosité attire d'ordinaire aux cérémonies religieuses ou publiques.

Conception. — Si nous considérons maintenant l'ensemble de la peinture dans ses diverses périodes de conception et d'exécution, nous trouverons d'abord dans la conception deux caractères qui semblent contradictoires. Le sujet, en effet, est primitivement présenté dans son caractère merveilleux, surnaturel; puis, au lieu de la forme idéale qui le maintiendrait à sa hauteur poétique, il offre dans toute sa diversité le cachet de la réalité. Tandis que les frères van Eyk ont à peine tenté de faire disparaître l'équilibration des masses, maître Roger y réussit déjà parfaitement.

Ordonnance. — A l'ordonnance symétrique qui enlève la scène au cercle de la vie réelle, et substitue le hasard et l'arbitraire, la Madone n'occupe pas le centre du tableau du milieu; le côté droit et le côté gauche, non plus que le volet droit et le volet gauche, ne font pendant; le groupement même des figures entre elles n'emprunte rien au sentiment architectonique.

Représentation. — Dans la représentation tout a un cachet sévère et solennel; tous les mouvements sont contenus et presque rituels, quoique le plus souvent ils aient quelque

chose de bien caractérisé et qu'il ne puisse guère y avoir le moindre doute sur leur signification. Il en est de même pour les mouvements les plus délicats des figures, même pour le jeu de la physionomie, comme on le voit dans le regard humble de saint Joseph, dans l'air orgueilleux du roi incrédule; et partout où le peintre n'a pas marqué nettement l'expression comme dans Siméon et Anna, il l'a fait évidemment avec l'intention de rendre d'une manière plus fidèle la vérité de la scène. Une seule chose doit nous surprendre, c'est que l'artiste, qui s'est attaché si vivement et si passionnément même à la nature, n'ait pas su avant tout lui emprunter la facilité et l'harmonie des mouvements. Ce n'est que rarement, et comme par hasard, par exemple dans le roi placé debout ou dans la compagne de Marie lors de la Présentation au temple, que la pose des figures offre quelque chose de doux et d'harmonieux; la plupart forment avec leurs bras et leurs jambes des angles désagréables.

Caractère des figures. — Ce qui ressort le plus visiblement dans le caractère imprimé aux figures, c'est l'effort de l'artiste de se montrer naturel tout en faisant prévaloir sa propre pensée. Il ne reste plus ici grand'chose de l'idéal qui avait encore guidé les frères van Eyk dans la reproduction de la nature. Cependant Roger n'est pas un simple copiste de la nature; avec une pensée qui anime sa copie, il la transporte dans une sphère plus élevée. S'il représente l'enfant Jésus sans la moindre marque d'une origine et d'une fin supérieures, gauche, maladroit, privé de raison comme un enfant nouveau-né, c'est évidemment avec l'intention d'accentuer bien fortement la soumission du Verbe éternel à la nature, l'incarnation de Dieu. Dans Marie, le cachet est aussi plus dans l'animation du caractère que dans la forme, bien que l'artiste ait cherché à se conformer au type général. Avec une nette précision et d'une main sûre, il distingue la jeune fille de l'Annonciation de la Vierge mère lors de l'adoration des rois, qui ne se sent et ne se montre tout à fait mère de l'enfant-Dieu que dans la Présentation au temple. Pour saint Joseph, l'art, surtout l'art allemand, s'est réservé la liberté de le peindre sous les traits de la bonhomie. Roger aussi va très-loin dans cette voie pour écarter toute pensée d'un rapport naturel de cet homme bon, vieux et un peu borné avec le Sauveur du monde.

Les trois mages du pays, où le culte des astres était en honneur, étaient déjà transformés en rois du temps de Roger et se distinguaient surtout par une gradation d'âge. Roger ajoute à ces caractères déjà consacrés des traits plus individuels en donnant à chacun une dose de croyance différente : au plus âgé, l'abandon plein d'amour et de respect; au second, la prévenance sans élan de cœur; au troisième, la réserve réfléchie.

Pour les formes et le goût, Roger est bien moins libre dans son allure que J. van Eyk, et il s'attache trop au modèle que le hasard lui a fait rencontrer. Les mains sont trop longues et osseuses; les bras et les jambes de l'enfant sont maigres, le ventre gros. Dans les plis, il y a une prédilection pour les brisures trop marquée. Ces draperies forment de grosses masses monotones ou s'éparpillent en petites parties informes, ce qui produit un trouble augmenté encore par l'emploi de riches costumes brodés d'or. Quand parfois van Eyk

se conforme à un goût semblable, il sait harmoniser la roideur ou l'incohérence des parties par l'unité de la pose et de l'ensemble. C'est un art que Roger semble n'avoir jamais su acquérir.

Dessin. — Ce qui distingue encore davantage Roger de son maître, c'est le dessin. Quelque soin que van Eyk donne à l'exécution, même quand il retouche sa peinture plusieurs fois, il fait toujours ressortir les formes avec beaucoup de délicatesse et d'expression, tandis que chez Roger les faces et les angles des os s'effacent et disparaissent sous le fini et le brillant de l'exécution.

Couleur. — L'absence de l'effet harmonieux des masses ressort encore davantage par le choix, la réunion et la disposition des couleurs qui donnent à la peinture un aspect un peu bigarré. Il lui manque particulièrement les jours clairs, et la gradation et le nuancement des couleurs, de sorte que les figures forment l'effet de boiseries peintes. Le ton des chairs est beaucoup plus froid que chez van Eyk, et sans l'animation des contrastes; mais en échange l'exécution est d'un fini admirable. C'est avec le soin infatigable de la fourmi et avec l'exactitude de l'araignée que le maître s'est servi de son pinceau pour exécuter avec la même minutieuse perfection les maisons et les petites figures des lointains, et les saints du premier plan, les gouttières, les herbes, les pierres, les bijoux, les fourrures, les boutons et les têtes des personnages. On ne peut rien voir de plus gracieux et de plus achevé; aussi les anciens propriétaires du tableau se croyaient-ils obligés d'en faire admirer les détails avec la loupe.

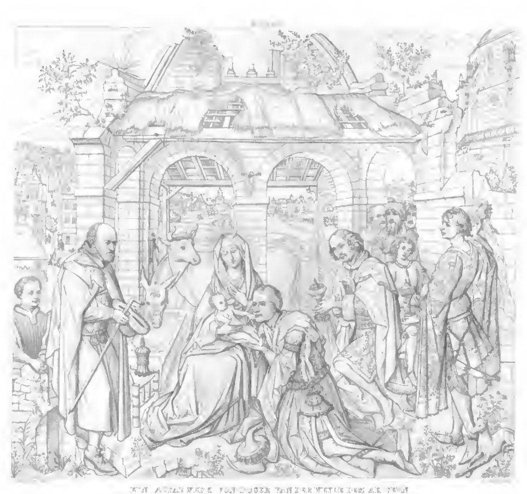
Rapports avec la peinture de genre. — En pénétrant ainsi au fond des choses, une remarque ne saurait nous échapper : c'est qu'on trouve ici encore plus que dans d'autres ouvrages analogues les premiers commencements de cette peinture, connue sous le nom de peinture de genre, et qui est arrivée à son apogée en Flandre et dans les Pays-Bas. En peignant à côté de l'action principale la vie réelle de chaque jour, les habitués de l'auberge, les forgerons, les mendiants, etc., le paysage avec les montagnes, les rivières, les villes, les villages, les fleurs et les herbes, les étoffes, les parures et tous les accessoires, et en les exécutant avec autant de soin que les choses capitales, on devait être amené à attacher un grand prix à l'accessoire, à en faire une étude spéciale et à se livrer ainsi à une peinture de genre.

Crucifix. — Pour terminer, rappelons encore une idée qui est venue à l'artiste en exécutant le tableau du milieu, et qui, quelque sérieuse qu'elle soit, ressemble à une plaisanterie et ne trouverait guère d'imitateurs. Sans doute pour rattacher la nativité du Christ au but de sa vie et à la mort du Rédempteur, Roger a représenté, pendu à un pilier de l'étable où l'enfant Jésus reçoit l'adoration des rois mages, — un crucifix!



EEN ALTAARWERK

TRIPTYQUE PAR ROGER VAN DER WEYDEN. — TRIPTYCH BY ROGER VAN DER WEYDEN



TRIPTYQUE PAR ROGER VAN DER WEYDEN — 2 — TRIPTYCH BY ROGER VAN DER WEYDEN



TRIPTYQUE PAR ROGER VAN DER WEYDEN — TRIPTYCH BY ROGER VAN DER WEYDEN

L'AUTEL DE WERDEN

AVEC UNE PLANCHE DE LA GRANDEUR DE L'ORIGINAL

L'autel de Werden est un des exemples les plus remarquables de l'influence que conserva l'art antique au moyen âge.

D'après l'inscription qui s'y trouve, il a été exécuté, en l'année 1181, par un maître Nicolas, de l'antique cité de Werden ou Verdun, qui appartenait alors à l'empire d'Allemagne et que la paix de Westphalie (1648) a donnée à la France. Il est conservé dans le couvent de Neubourg, près de Vienne. Ce sont cinquante et une planches de 143 millimètres de largeur sur 196 millimètres de hauteur, qui, disposées sur trois rangs, formaient originairement un revêtement d'autel. En y ajoutant en 1320 six nouvelles planches, on en a fait un retable à trois volets et on en a couvert également de peintures ses côtés extérieurs. Les planches sont en bronze doré. Le dessin y est incrusté avec des contours diversement accentués et remplis d'une sorte de nielle rouge ou bleue; les fonds sont couverts de la même matière bleue. Les tableaux sont terminés dans le haut par un plein cintre en trèfle. Dans tous les champs intermédiaires, entre deux arceaux de la rangée supérieure, sont représentés des anges; dans ceux de la deuxième, des prophètes et des patriarches; dans ceux de la troisième, les vertus de l'âme personnifiées. Les planches, au nombre de douze sur chaque volet, et de vingt-sept dans la division du milieu, se succèdent en trois rangées superposées. Le choix des sujets, souvent très-disparates, s'explique par l'habitude du moyen âge de mettre en parallèle les événements du Nouveau Testament et ceux de l'Ancien, en attribuant à ces derniers une sorte de caractère prophétique. Les sujets tirés du Nouveau Testament occupent la rangée du milieu; celle-ci commence, sur le volet de gauche, par l'annonciation de la sainte Vierge. Au-dessus est l'annonciation de la naissance d'Isaac, au-dessous celle de la naissance de Samson. De même le second tableau, la nativité du Christ a au-dessus de lui la naissance d'Isaac, et au-dessous celle de Samson. On voit ensuite succéder les scènes de la circoncision des trois enfants; puis, au-dessus de l'adoration des trois rois mages figurent la rencontre de Melchisédech avec Abraham, et au-dessous celle de la reine de Saba avec Salomon.

Dans la partie du milieu, la rangée du Nouveau Testament commence par le baptême

du Christ; au-dessus se trouve le passage des Israélites à travers la mer Rouge, au-dessous est la mer d'airain du temple de Salomon avec les bœufs qui la portent. On a opposé à l'entrée du Christ à Jérusalem, la sortie de Moïse d'Égypte et le repas de l'Agneau pascal; à la Cène du Christ, le roi Melchisédech et la pluie de manne; au baiser de Judas, le meurtre d'Abel et l'assassinat d'Abner. On a mis en parallèle avec le crucifiement du Christ le sacrifice d'Isaac et un tableau inintelligible pour moi avec l'inscription « *Botrys invecte;* » à l'ensevelissement du Christ, on a opposé la chute d'Ève et l'ensevelissement du roi de Jéricho. Le Christ dans le tombeau a au-dessus de lui saint Joseph dans le puits, et Jonas dans le ventre de la baleine. A la descente du Christ aux enfers, correspondent les plaies de l'Égypte et Samson étranglant le lion; au Christ, sous la forme de l'Agneau pascal, Daniel dans la fosse aux lions, et Samson portant les portes de la ville; à l'ascension du Christ, celles d'Hénoch et d'Élie; à la descente du Saint-Esprit, Noé avec la colombe et les Tables de la loi données sur le mont Sinaï. Les dernières planches sont toutes consacrées au jugement dernier; nous y voyons le Christ séparant les bons des méchants, les anges avec des trompettes, la résurrection des morts, le ciel, une gloire céleste et enfin l'enfer.

Pour peu qu'on connaisse ce genre de parallèles, on ne s'étonnera pas qu'il s'y mêle parfois de l'arbitraire, et que les rapprochements semblent tout à fait forcés. Par exemple, Samson, qui, pour prouver sa force physique, porte les portes de la ville sur la montagne, ne rappelle pas le moins du monde l'Agneau de Dieu qui porte le péché du monde, et passer des sauterelles de l'Égypte à la délivrance des patriarches de l'enfer, c'est faire un saut par trop hardi. D'autres rapprochements, au contraire, tels que le Christ dans le tombeau et Jonas dans le ventre de la baleine, ont été faits entièrement dans l'esprit ou même d'après l'usage de l'ancienne symbolique chrétienne. Cependant, l'ensemble exprime bien la pensée de montrer la relation des événements accomplis du temps du Christ ou sous le règne de l'amour avec ceux qui ont précédé le règne de la loi, et qui se sont passés sous son règne.

Ce qui distingue surtout l'autel de Werden des œuvres de peinture de la même époque, et le rapproche plutôt des productions de sculpture de la fin du XIIe siècle, c'est l'esprit qui a présidé à la représentation de l'action et le style du dessin. La représentation des scènes indique le sentiment de la vie, auquel aucun mouvement des figures ni du moindre membre n'est indifférente, et qui, malgré les fautes dans lesquelles il tombe, et malgré sa maladresse à s'exprimer clairement, prend souvent un essor inspiré vers le beau et le sublime. Cela est surtout frappant dans l'annonciation de la naissance de Samson, où l'ange se meut avec la liberté et la dignité d'une déesse de la Victoire, ou bien dans la Nativité du Christ (voyez la planche), où Marie semble une Cléopâtre ou une Agrippine sur un lit de repos. Sans doute, l'artiste n'a pas encore la connaissance des proportions, et tombe souvent dans des exagérations qu'on ne voit qu'aux époques de décadence, comme par exemple dans l'ange de l'Annonciation de la Vierge, qui lève le bras, baisse la

main, relève les phalanges inférieures des doigts et dirige horizontalement celles de devant, ainsi que les rayons qui en partent vers les yeux de la Vierge.

Un autre exemple est offert par le tableau de Sara en couche, où l'on voit Abraham assis, le dos appuyé contre le pied du lit, mais le buste tout à fait tourné vers Sara, qui allaite son enfant, et étendant les bras avec un geste déclamatoire comme pour exprimer la surprise et l'étonnement. C'est aussi la cause de certaines méprises dans la représentation, comme par exemple dans la Reine de Saba (sur notre planche), qui, d'une manière aussi maladroite qu'inutile, semble indiquer à Salomon, en le désignant de l'index, que les cadeaux qu'elle fait déposer devant son trône sont bien pour lui. Nous voyons par là qu'on est à peine arrivé à un genre vraiment dramatique, et que dans les représentations on s'en tient encore à l'allusion, et que la présence des personnages est censée parfaitement suffisante pour faire connaître l'action qu'on a voulu indiquer. La même remarque s'applique aux traits des visages, qui semblent n'être pas ou être très-peu agités par les mouvements de l'âme.

Indépendamment de ce genre de représentation, emprunté à l'art antique, où le sujet est plutôt indiqué qu'exprimé, l'ordonnance de la composition rappelle le temps où l'idée du groupement, comme nous l'entendons aujourd'hui, n'existait pas encore. On ne cherche pas l'effet dans la liaison des lignes et des masses, dans la terminaison arrondie de la pyramide ni dans l'extension du fond et du la largeur. Chaque figure compte, autant que possible, pour elle-même; on ne s'inquiète pas de la distribution de l'espace, et quand une perspective est devenue inévitable, comme dans la Venue du Saint-Esprit, les têtes des personnes représentées paraissent comme posées sur une planche au-dessus l'une de l'autre.

Si l'ordonnance et le rapprochement des figures ne rappellent pas toujours d'une manière heureuse l'ancien style, la disposition des détails, des vêtements et des draperies, et tout ce qui fait partie du goût dans un sens plus restreint, et qui a été également emprunté à la tradition ancienne, est d'une grande beauté et d'un effet surprenant. Pour le prouver, je n'ai qu'à renvoyer à la planche. Comme chez Marie, le drap de lit est bien posé sur le bras et sur l'épaule gauches, ainsi que sur tout le corps, y compris les pieds, de manière que le mouvement et la position du corps enveloppé restent parfaitement clairs; et comme le drap tombe bien en plis ondoyants par-dessus la couche! Avec quelle grâce le voile de la reine de Saba est jeté autour de son cou et de ses épaules! La robe dorienne à basse ceinture marque bien les formes de la poitrine et du buste, et s'abaisse sur le reste du corps en longs plis, tandis que les plis du manteau grec, grâce au mouvement du bras gauche qu'il couvre, forment une direction opposée de signes. C'est en cela, comme dans la forme des longs plis sans grandes faces, que ressort le plus clairement l'intention des artistes de rester fidèles au style traditionnel, conservé surtout dans les sculptures antiques, les bas-reliefs des sarcophages, etc. Toutes ces physionomies portent, pour ainsi dire, le cachet d'un type suivant l'usage de l'art antique, adopté aussi

par l'art byzantin, mais malheureusement la plupart du temps sans animation ni perfectionnement des figures. Seulement, il pourrait être très-difficile d'établir des différences entre les caractères de l'Ancien et du Nouveau Testament, par exemple entre la mère de Samson et Marie, entre Abraham et Joseph. Le Christ, dans les planches du Jugement dernier, est nettement figuré d'après la tradition byzantine, ainsi peut-être que tous les détails de la représentation, jusqu'aux grands dignitaires de l'Église, au milieu des flammes de l'enfer.

Les formes du corps sont singulièrement indiquées par des contours qui décrivent d'une manière toute générale les rotules, les mollets et les autres muscles. En considérant l'indifférence complète de l'auteur pour un costume particulier, on est frappé de la seule exception faite en faveur d'Abraham, qui est vêtu en croisé et accompagné d'un écuyer armé comme son maître, quand il est salué et comblé de présents par Melchisédech.

Parmi les monuments allemands, je n'en connais aucun qui indique d'une manière aussi tranchée la marche progressive suivie par la peinture et la sculpture italiennes. L'autel de Werden rappelle en même temps les tableaux d'autel d'un Guido et d'un Duccio de Sienne, et, en bas-reliefs, d'un Nicolas Pisano à la chaire de Pise. Mais tandis que dans la suite le réalisme, toujours croissant du xv[e] siècle, ne fit subir au développement de l'art italien qu'une interruption passagère, l'art allemand se laissa entraîner hors de la voie du progrès dans les bas-fonds de la réalité, et se vit ainsi privé du don des créations idéales et de la possibilité de parvenir à la perfection.

TRIPTYQUE DE VERDUN, À PRESENT À KLOSTERNEUBOURG

TRIPTYCH OF VERDUN NOW AT KLOSTERNEUBURG

LE TABLEAU DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE

AVEC TROIS PLANCHES

2 MÈTRES 40 CENTIMÈTRES DE HAUTEUR; 2 MÈTRES 71 CENTIMÈTRES
ET 1 MÈTRE 41 CENTIMÈTRES DE LARGEUR

On peut maintenant admettre comme un fait avéré que les retables des anciens temps ne sont point, ni pour le sujet ni pour l'ordonnance, l'œuvre du caprice ou du hasard. Le sujet se trouve indiqué par la destination de l'autel qui doit servir au sacrifice de la messe, et la peinture se rattache à ce grand fait ou directement par l'histoire de la Passion, ou indirectement par la Nativité, première incarnation du Verbe. La disposition d'un tableau contraste avec deux ou plusieurs tableaux sur les volets provenant des anciens diptyques, qui se transformèrent bientôt en triptyques et en retables avec plus de deux planches latérales.

Pour les planches latérales, les sujets étaient empruntés à l'histoire de la vie et surtout de l'enfance de Jésus, ou bien à la Passion du Christ. Souvent aussi les sujets étaient fournis par les fondateurs de l'autel, et leurs patrons avec leur histoire venaient occuper cette place. Ce qui était d'un plus grand intérêt, c'est quand le retable consacrait quelque souvenir de la commune ou de la ville à laquelle appartenait l'église. Ce sont justement ces souvenirs qui, joints à la valeur artistique, donnent au tableau de la cathédrale de Cologne une si grande importance.

Les reliques des trois rois mages, que l'empereur Frédéric Ier avait rapportées jadis de Milan pour les donner à la ville de Cologne, étaient devenues l'objet du plus grand culte et la première cause de la construction gigantesque qui n'a pas sa pareille ailleurs. Naturellement, les rois mages qui, dans l'histoire de la naissance du Christ, figurent parmi les premiers personnages mis en scène, furent associés de préférence à Cologne à la représentation du Verbe incarné. C'est de ce point de vue que nous devons considérer le choix du sujet pour le tableau du milieu; il en est de même des sujets des volets latéraux qui offrent un rapport encore plus intime avec l'histoire, ou plutôt avec la légende de la ville. Celle-ci raconte :

Dans les premiers temps du christianisme, on vit la princesse de Bretagne Ursule et

le prince africain Géréon, après avoir passé par Rome, arriver dans la colonie romaine du Bas-Rhin, célèbre par sa puissance, son commerce et ses lumières, et qui avait reçu son nom de l'illustre épouse de Germanicus, Agrippine. Ils venaient résider à Cologne pour y goûter la paix et la pieuse félicité de la foi nouvelle; mais le paganisme y régnait encore, et les malheureux étrangers furent accueillis par la haine et la persécution. Sainte Ursule avec une suite de jeunes filles sans défense, saint Géréon avec sa légion de héros aguerris, eurent tous deux le même sort. Au nom des anciens dieux, ils furent assaillis et massacrés tous sans pitié. L'histoire de cette ancienne Saint-Barthélemy, que la sainte ville de Cologne a consignée dans ses annales et illustrée par la construction de plusieurs églises, offre des sujets d'autant plus propres à la peinture que les deux martyrs ne périrent point par les supplices et les tortures, mais tombèrent dans une bataille, sous les traits et les glaives d'un ennemi supérieur en nombre. De faibles et pieuses jeunes filles, des jeunes gens nobles et belliqueux fournissaient à la peinture les plus beaux efforts.

Si, après ces observations préliminaires, nous examinons les planches ci-jointes, il faut ne pas oublier que le tableau de la cathédrale auquel elles ont été empruntées est une espèce de retable avec des vantaux mobiles, et que ces vantaux sont couverts aussi extérieurement de peintures. Celles-ci présentent deux figures de grandeur naturelle figurant l'Annonciation, pour faire allusion à l'intérieur fermé comme à un avenir encore voilé, mais certain et indubitable. Marie est agenouillée, sur le volet de gauche, dans sa chambre, devant son prie-Dieu; tout enveloppée d'un manteau blanc, elle a le regard baissé, et fait un geste d'humilité et comme de refus. A moitié agenouillé, vêtu aussi de blanc, mais en prêtre, tenant un bâton d'or entre les bouts des doigts, l'ange s'acquitte de son message, sur le volet de droite. Quand les deux volets sont ouverts, on voit apparaître le merveilleux tableau que nous offrons ici en trois planches.

Au centre du tableau du milieu, Marie est assise en reine sur un trône, autour duquel voltigent de petits anges en forme de colibris, dont deux tiennent, suspendue derrière elle, une tapisserie. Une magnifique couronne d'or, fermée avec de grands arcs, et le symbole du Saint-Esprit ornent la tête de la Vierge; elle est revêtue d'un large manteau de couronnement doublé d'hermine, et baisse ses doux regards sur les dons qui lui sont offerts. De la main droite, elle serre l'enfant Jésus qui, dépouillé même de ses langes, est assis sur le giron de Marie; de la main gauche, elle touche légèrement le petit pied de la jambe étendue du céleste enfant. Celui-ci est un enfant aux membres forts et arrondis, et à l'air intelligent; avec un mouvement et un geste gracieux, il se tourne vers le roi, agenouillé à sa droite, et lui donne la bénédiction avec une douce dignité. Le vieux roi la reçoit avec l'expression de la plus profonde dévotion et l'abandon le plus religieux. Il joint ses mains en priant, et, avec le sentiment de son peu de mérite et de la nécessité d'une réconciliation, il lève ses yeux vers l'enfant qui apporte au monde la grâce du salut. Le reliquaire en or qu'il a apporté comme offrande est placé devant lui par terre,

comme si, dans l'abandon qu'il fait de son cœur, il ne comptait cet objet pour rien. Les deux autres rois du côté opposé font contraste : l'un, sur le devant, agenouillé, et l'autre, placé en arrière et debout, ne veulent sans doute témoigner leur adoration que par l'offre de leurs dons. L'adoration paraît en outre passionnée et vraie, surtout chez le plus jeune, qui met la main sur son cœur pour marquer sa sincérité. Derrière les rois paraît leur suite composée d'hommes jeunes et vieux qui, spectateurs paisibles, ne donnent pas de grandes marques d'intérêt; deux d'entre eux tiennent à la main les coiffures de leurs rois; trois autres portent des bannières dont les figures indiquent le culte des astres.

Sur le volet de gauche (pl. II) figure la princesse de Bretagne, sainte Ursule, avec sa suite d'aimables et pieuses jeunes filles. Elle a une couronne de feuilles d'or autour du front, et porte une flèche à la main en souvenir de sa mort violente; elle baisse pudiquement les yeux, car elle sent que le regard de son fiancé, saint Éthérius, placé à côté d'elle, repose sur elle. Les figures des autres jeunes filles ont une expression, un charme indéfinissables. Les pèlerins avec le rosaire, les évêques avec la croix au milieu d'elles, figurent les saints de la ville Saint-Séverin et Saint-Cunibert, ou, suivant d'autres, l'évêque Pantulus de Bâle et le vicaire apostolique Cyriaque. Ils n'empêchent pas les jeunes filles de regarder autour d'elles d'un air gai, curieux, hardi, même provocateur. Sur la bannière qu'elles portent, on voit le léopard anglais.

En face d'elles, sur le tableau du volet gauche, se trouve le héros chrétien, le chevalier Géréon, la bannière de la Croix à la main, armé de pied en cap et avec un maintien belliqueux. Sa bannière est suivie d'une troupe de combattants également armés, mais dont l'aspect est réellement peu guerrier, et dont les mouvements sont indécis et les physionomies peu expressives.

Les deux chœurs des volets latéraux, à droite et à gauche, paraissent offrir comme un renfort à la suite des trois rois mages, ou du moins des gens qui auraient le même but de voyage.

Nous saisissons aussi de suite l'esprit qui a présidé à la conception de tout l'ouvrage, et qui le distingue de tous les autres tableaux où se trouve traité le même sujet. L'artiste était uniquement conduit par un sentiment idéal et politique, de sorte que l'idée de la représentation d'un événement réel lui est restée tout à fait étrangère. Si Roger van der Weyde, comme nous l'avons vu, a employé tous les moyens pour produire l'illusion de la réalité; s'il a évité la symétrie de l'ordonnance, multiplié les accessoires sans craindre de retracer la vie des villes, etc., ici, au contraire, nous voyons l'Adoration des rois mages représentée comme une solennité religieuse. Ce n'est point autour de la femme du pauvre charpentier assise dans une étable, c'est autour d'une reine placée sur un trône, autour de la mère du roi des cieux, que se groupent les fidèles en prière; ce n'est point un enfant délaissé, gauche, s'ignorant lui-même, qui reçoit l'hommage des grands, c'est le Dieu vivant sous la figure d'un enfant qui, dans la pleine conscience de son pouvoir, donne la bénédiction. La Madone est juste au milieu, et les rois avec leur suite se

groupent des deux côtés en proportions égales. De même, les figures représentées sur les deux tableaux des volets forment deux masses égales animées par des contrastes de caractères, de mouvements, de costumes, etc., mais soumises en général aux lois sévères de la symétrie.

La représentation, excessivement peu mouvementée, a ainsi un cachet solennel et religieux. Des nuances marquées dans la foi et dans la piété comme dans les rois de Roger seraient ici déplacées, et on n'accorde qu'aux figures des jeunes compagnes de sainte Ursule de trahir un peu moins de recueillement. De grandes auréoles circulaires entourent les têtes des saints, et de petits anges bleus privés de corps achèvent de nous transporter dans un monde idéal.

Si l'on rencontre quelques maladresses dans le groupement et dans la représentation, cela doit moins nous surprendre dans un ouvrage portant l'empreinte des premiers temps de la peinture allemande, que de ne pas en trouver davantage. Parmi ces défauts, on doit compter la pose du guerrier vu de côté, derrière saint Géréon, et la manière un peu anguleuse dont il semble empêcher son voisin d'avancer. Le sentiment idéal du tableau et de l'artiste se marque aussi dans le dessin des formes et dans la peinture des caractères, où l'on retrouve l'influence d'une étude attentive de la vie. L'artiste a une prédilection marquée pour les formes pleines et rondes, qui sont encore aujourd'hui en honneur chez les habitants de Cologne. Toutefois il ne forme pas sa Marie, son enfant Jésus, son Ursule et les rois mages d'après des modèles, mais d'après les inspirations de son imagination. A côté de ces figures il donne aussi place à la réalité, particulièrement dans les compagnons de Géréon et dans les suivantes d'Ursule, dont les traits sont si individuels qu'on est tenté de les prendre pour des portraits. Il a une grande distinction dans ses draperies; les cassures et les lignes sont simples et belles dans les vêtements proprement dits, comme ceux de la Madone, de sainte Ursule et de ses compagnes les plus proches. Dès que le vêtement est au contraire plutôt un costume, comme chez les rois et leurs serviteurs, on remarque une certaine gène, un goût non suffisamment éclairé, et l'effort pour suppléer au défaut de beauté par l'éclat et la magnificence. C'est alors qu'on voit paraître les habits de velours brodés d'or, les armures brillantes, les bonnets pointus à fourrure les plus étranges qui nous jetteraient d'une disposition harmonieuse supérieure au milieu du désordre d'une représentation scénique, si l'esprit poétique qui anime l'ensemble ne l'emportait.

Quant au dessin, surtout aux proportions, l'artiste montre une faiblesse qui lui est propre, et que l'on peut presque considérer comme une marque distinctive; dans ses figures d'hommes, il manque souvent le haut de la cuisse. Qu'on regarde seulement le porte-glaive derrière le vieux roi agenouillé, ou l'écuyer de Géréon avec la masse d'armes; en échange, les têtes et les mains sont très-bien dessinées, et les formes des draperies rendues avec une entente parfaite. L'artiste se montre aussi maître achevé dans l'exécution des contours des figures, où il sait opposer la lumière et l'ombre, et les fondre l'une et l'autre.

Son coloris est excessivement chaud et vigoureux, et le mélange des couleurs produit un effet harmonieux, qui s'ajoute à la solennité calme de l'ensemble de l'ordonnance. Il n'y a que pour les clairs, sur les bords, qu'il n'a pas eu des idées assez nettes pour remarquer le reflet de lumière qui en résulte et pour l'éviter. Les chairs offrent une grande variété, depuis le pâle le plus délicat jusqu'aux teintes les plus foncées.

L'exécution, malgré tout le travail, est large et facile; dans beaucoup d'endroits, particulièrement dans les traits des figures, la touche est presque effacée, ce qui leur donne une douceur un peu exagérée.

Derrière les figures, il y a un fond d'or, ce qui achève, avec l'idéal des formes, d'élever la représentation dans le monde surnaturel.

Le tableau est peint à la détrempe (les couleurs à l'huile font partie de la restauration), sur craie appliquée sur une toile fixée avec des planches.

Après l'examen de l'œuvre, nous arrivons tout naturellement à nous demander quel en est l'auteur et à quelle époque il a été fait. Sans doute le besoin de cette connaissance ne s'était pas fait sentir autrefois, et ni le peintre, ni ceux qui le lui ont commandé, ni ses contemporains, ni ceux qui ont vécu après lui n'ont jugé à propos de laisser à cet égard des documents historiques. La critique raisonnée de l'art était d'ailleurs tellement inconnue, que jusque dans ces derniers temps on n'était pas loin de croire qu'Albert Durer pouvait bien être pour quelque chose dans ce travail. Quand enfin on commença à s'enquérir de données historiques, on s'attacha au premier nom donné par les anciens livres, d'un grand peintre de Cologne, et on désigna comme auteur du tableau de la cathédrale maître Wilhelm de Cologne. Cette opinion fut adoptée, entre autres, par Gœthe dans son rapport sur ce tableau (voir *Art et Antiquité*), et par Auguste-Guillaume Schlegel. Quant à la tentative de Walraff, célèbre amateur et collectionneur de Cologne, de trouver dans les ornements d'un fourreau de sabre du tableau le nom de Philippe Kalf, elle échoua comme tout à fait arbitraire et forcée.

Autant que je me rappelle, ce ne fut guère que du temps de la fête de Durer, en 1828, où l'attention s'était de nouveau portée sur les notices recueillies de la vie du grand maître de Nuremberg, qu'on trouva dans le journal de son voyage dans les Pays-Bas une note qui ramena au nom du peintre du tableau de la cathédrale de Cologne. Parmi ses notes de voyage de l'automne de 1520, où Durer se trouva à Cologne, on lit : « Item, j'ai donné deux deniers blancs pour faire rentoiler le tableau fait par maître Steffan, à Cologne. »

Depuis, l'opinion s'est établie que Durer a voulu désigner par là le célèbre tableau de la cathédrale, et que par conséquent le maître qui en est l'auteur s'est appelé *Stephan* (*Étienne*). Dans son temps, ce tableau était pendu dans la chapelle du conseil, construite en 1424 sur la place où les juifs, chassés de la ville, avaient eu leur synagogue.

Pendant la Révolution française, la chapelle du conseil fut ravagée par les Français; toutefois, le précieux tableau fut sauvé et caché jusqu'à ce qu'en 1810 on lui assignât

une place sûre dans la chapelle Sainte-Agnès, de la cathédrale. Dès lors il fut appelé *le tableau de la cathédrale de Cologne*, bien que la cathédrale n'y ait aucun droit et ne puisse empêcher qu'on le transporte dans le musée de la ville.

Sur l'indication de Durer, en effet très-vague, et l'opinion accréditée que l'auteur du tableau de la cathédrale s'appelait Stephan, on se livra à de nouvelles conjectures. Dans les anciens registres de la ville de Cologne, dans lesquels sont inscrits les possesseurs successifs des maisons, Jean-Jacques Merle trouva, après de soigneuses recherches, parmi les possesseurs de la maison de Roggendorp, à Cologne, de 1442 à 1444, un « megler (peintre), Stephain Löthener », qui grève ensuite une autre propriété d'une rente viagère et annuelle de dix florins, et qui, après avoir été nommé sénateur par la corporation des peintres, mourut en 1451. Sans autre preuve et cependant sans la moindre hésitation, ce Stephan Löthener, qui, comme le prouve un autre passage des registres de la ville, était originaire de Constance, est regardé comme la même personne que le maître Steffan de Durer, et on le considère d'après cela comme l'auteur du tableau de la cathédrale. Ensuite on rapprocha la date présumée de la confection du tableau de l'achat de la maison, fait avec l'argent reçu pour le tableau, et qui mettrait l'époque où il aurait été peint entre 1440 et 1442.

Contrairement à cette opinion, on lit sur le socle, sous le tableau, l'inscription suivante en lettres d'or lapidaires romaines :

« *D. O. M. Divisque. Agrippinensium. tutelaribus. æterna. patrum religione. consecratum. antiquæ. artis. nostræ. monumentum. quod. super. aram. sacelli. ubi. senatorio. quondam. ordini. pro. sacris. faciundis. ante. curiæ. negotia. convenire. ritus. erat. ab. anno. CIƆCCCC XXV. suspensum. fuit. at. sublata. fuit. per. temporum. injurias. loci. reverentia. sepostum. cultu. non. admiratoribus. caruit.* »

Il résulte de cette inscription que ce tableau, monument de l'ancien art de Cologne, a été suspendu (ou placé) en 1425 au-dessus de l'autel de la chapelle où les sénateurs, avant de commencer leurs délibérations, avaient l'habitude d'assister au service religieux. La construction de la chapelle est connue, nous l'avons déjà dit plus haut, de l'année 1424 (Gelenius, *De magnitudine Coloniæ*, *anno* 1645, p. 633). A cette date, déjà bien distante de l'année (1442) admise par Merlo, il faut encore ajouter une inscription du retable lui-même que l'on a considérée comme une date d'année. Elle a la figure suivante :

M N O X

et est à part sur les planches extérieures (de l'Annonciation, c'est-à-dire sur le parquet de la chambre de la Vierge). Dans cette inscription on a voulu voir une combinaison de chiffres romains et d'écriture arabe, et on y a cru reconnaître 1410.

On voit facilement que cette opinion encore peut être contestée, bien qu'on rencontre souvent sur des inscriptions une pareille confusion de chiffres et qu'il serait difficile de

faire prévaloir une autre explication. On pourrait citer à l'appui un second tableau, évidemment du même maître (au musée de Darmstadt), aussi marqué d'une date, s'il n'y avait encore ici divergence dans l'interprétation des nombres, les uns lisant 1447, les autres 1407.

Parmi tant de données incertaines et appuyées sur de si faibles preuves, il me semble téméraire de laisser échapper cette date de 1410, qui offre au moins quelque apparence de certitude. D'ailleurs il est d'un bien plus grand prix historique d'être fixé sur la date que sur le nom de l'auteur.

On peut, je crois, regarder comme nullement fondée l'opinion qui place la date de la confection du tableau en 1442. Il en est tout autrement de la date de 1425, date qui désigne la fin de la construction de la chapelle du conseil et l'époque du placement du tableau.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que dans l'inscription ci-dessus mentionnée il n'est pas dit que le tableau a été achevé ou peint (*pictum, perfectum*), mais qu'il était suspendu (*suspensum*) au-dessus de l'autel, ce qui ne détruit en rien l'opinion qu'il avait jadis, comme le culte nouvellement introduit des conseillers, occupé une autre place dans l'hôtel de ville. Cette opinion se laisse admettre avec beaucoup de vraisemblance, surtout quand on se rappelle qu'en 1396 Cologne reçut une nouvelle constitution fondée sur des principes démocratiques, à la suite desquels furent prescrits les rites religieux mentionnés, ce qui put facilement amener la commande d'un grand retable, et plus tard la construction de la chapelle.

Mais ce qui me décide avant tout à m'arrêter à la date de 1410, c'est l'esprit et le caractère du tableau. Au commencement du xve siècle, les frères van Eyck avaient apparu à Gand avec leurs productions réalistes, et s'étaient déclarés les antagonistes de la tendance idéale de l'art suivie jusqu'à ce temps. Par une étude de la nature dont on n'avait pas eu jusqu'alors la moindre idée, par un fini d'exécution presque incroyable et par l'emploi d'une matière nouvelle excessivement commode, la couleur à l'huile, ils opérèrent d'un seul coup une révolution et une métamorphose complètes dans la peinture. L'étude et l'imitation de la nature, jointes aux formes d'art de l'école flamande, remplacèrent partout, jusqu'en Souabe et en Bavière, l'ancien style idéal, et, à la place de la conception sévère, solennelle et rituelle, on vit surgir la représentation plus populaire des événements sacrés, qui les plaça sur la même ligne que les événements de la vie de chaque jour. Cette transformation se fit d'une manière si prompte et si générale, qu'il ne se produisit nulle part une résistance sérieuse ou de longue durée. Nous devons la supposer d'autant moins à Cologne, si voisine du point de départ du mouvement. D'ailleurs on y trouve de nombreux monuments de la métamorphose opérée dans le xv[e] siècle. Si nous reconnaissons dans le tableau de la cathédrale l'esprit de l'ancien art idéal auquel il resta en tous points fidèlement attaché; si on n'y voit point appliqué le nouveau mode de fondre les couleurs; si l'on y a même conservé l'ancien système de l'enduit sur toile; s'il porte toutes ces

qualités, non pas avec les marques d'une opposition aux innovations, mais avec le cachet indélébile d'un mode de conception observé avec une fidélité filiale et d'une coutume religieusement suivie, sa prétendue origine postérieure n'est sans doute pas impossible; mais, selon moi, l'admission de la date marquée sur le tableau, et qui répond à l'état de l'art à cette époque, se trouve justifiée tant qu'elle ne sera démentie que par des conjectures et non par des preuves.

Sans doute le fini de l'exécution, surtout dans le contour des figures, peut surprendre dans un travail du commencement du xv[e] siècle, et faire naître des doutes; mais, abstraction faite de ce fini, qui se trouve aussi chez les van Eyck à un plus haut degré et tout d'un coup, nous voyons dans le fini du tableau de la cathédrale de Cologne un rapport intime avec les anciens ouvrages de l'école de Cologne du milieu et de la fin du xiv[e] siècle, surtout avec les tableaux attribués au maître Wilhelm, qui a réussi à donner de la délicatesse aux contours des figures; de sorte que le progrès ne semble pas forcé, surtout lorsqu'on considère les qualités distinguées qui étaient ici en jeu et qui appartiennent à un artiste unique en Allemagne, et dont l'histoire de l'art chrétien en général n'offre qu'un pareil contemporain dans le peintre italien Fra Beato Angelico de Fiesole.

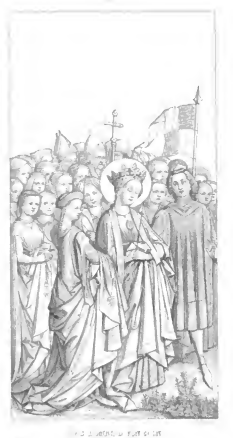


TRIPTYQUE „LE DOMBILD" DANS

TRIPTYCH „THE DOMBILD" IN THE



TRIPTYQUE „LE DOMBILD" DANS — TRIPTYCH „THE DOMBILD" IN THE



…TYQUE „LE DOMBILD" DANS … TRIPTYCH „THE DOMBILD" IN THE …

VITRAIL DU DUC HENRI LE RICHE, DE LANDSHUT

DANS LA CHAPELLE D'INNKOFEN

AVEC DEUX PLANCHES IMPRIMÉES EN COULEUR

1 MÈTRE 56 CENTIMÈTRES DE DIAMÈTRE

L'art de la peinture sur verre offre une histoire excessivement curieuse sous beaucoup de rapports et a servi surtout dans les derniers temps de sujet à des descriptions historiques ou à des entreprises artistiques. Né au moyen âge avec l'architecture des monuments religieux, il suit la marche progressive de cette dernière, atteint avec le genre gothique le dernier degré de perfection, et dégénère sous la Renaissance.

Bien plus que la peinture ordinaire ou la fresque, bien plus que la sculpture, la peinture sur verre, avec sa lumière colorée et demi-obscure, répond à ce délicieux demi-jour répandu sur la vie et sur les créations de l'époque romantique, et qui fait surtout contraste avec le caractère des peuples de l'antiquité classique.

La peinture sur verre n'était pas entièrement inconnue des anciens. On en trouve quelques traces sur des coupes et autres vases en verre dont quelques-uns sont antérieurs au christianisme, mais dont la plupart datent des premiers temps chrétiens. C'est ainsi que le musée profane du Vatican possède le portrait d'un poëte tragique représenté assis sur le fond d'une tasse; le musée chrétien du Vatican renferme également, comme monuments du IIIe ou IVe siècle, les portraits de saint Pierre et de saint Paul. Les tableaux en mosaïque dont on revêtit les parquets, les murs et les plafonds furent, à partir du IIe siècle, une espèce de peinture sur verre; car dès lors on se servit de petits cubes de verre coloré, au lieu de petites pierres de couleur uniquement employées jusqu'alors. Les vitres pour fenêtres sont une invention plus moderne, et encore, au VIIIe siècle, elles étaient chose très-rare et on n'en faisait guère usage que dans les églises. Ce n'est qu'à la longue qu'on réussit à produire du verre incolore, et qu'on se trouva aussi amené à la peinture sur verre. Car en remplissant des panneaux de fenêtre avec des verres peints en rouge, en bleu, en jaune, il

devenait facile de les disposer d'après un système d'ornementation déterminé et de former des modèles réguliers. La plus ancienne église de Saint-Pierre, à Rome, et l'église de la Vierge, à Transtevère, eurent de ces fenêtres. Ce n'était pas encore la peinture sur verre. L'invention de cet art appartient à l'Allemagne, et, suivant les plus anciens documents, c'est en Bavière qu'il prit naissance.

Il paraît constant que dans le couvent des Bénédictins du Tegernsee, fondé en 756, il y eut, dès les temps de l'abbé Bernger (Peringer) qui administra la communauté de 1003 à 1012, une verrerie où l'on exécuta des commandes de fenêtres pour l'évêque de Freising et pour une abbesse[1].

Toutefois, on se livrait déjà aussi à la peinture sur verre avant le temps ci-dessus indiqué. C'est ce qui résulte d'une lettre de l'abbé Gosbert, prédécesseur de Peringer (982-1001), écrite à un comte Arnold, et dans laquelle il parle de la magnificence des vitraux comme d'une invention toute nouvelle, venant peut-être du comte lui-même, et servant, au lieu de tentures, à fermer les fenêtres du couvent. Il y est aussi question des ouvriers qui pour l'exécution de cette œuvre ont reçu au couvent l'instruction nécessaire[2].

Le nouvel art se propagea rapidement, et dans le courant du même siècle la France eut déjà en beaucoup d'endroits des vitraux peints. Les plus anciens monuments de cet art en Allemagne se trouvent également en Bavière dans la nef de la cathédrale d'Augsbourg, et semblent dater du XIe siècle.

Comme dans les temps anciens les fenêtres avaient été fermées par des tentures plus ou moins richement ornées, on fut conduit à appliquer sur les vitres qui prirent leur place le même mode d'ornementation, et à ne pas chercher d'autre effet que celui des tentures transparentes. De là viennent les modèles analogues, l'emploi d'écussons et autres signes. Mais, forcé par les encadrements architectoniques, on dévia, sous un point de vue, du type des tentures, c'est-à-dire dans l'ordonnance des figures. Tandis que dans des tentures on pouvait tisser des scènes riches en figures et même donner un enchaînement d'histoires suivies, on se borna dans la peinture sur verre à quelques figures isolées qui occupaient les travées étroites entre les meneaux de fenêtre. On songeait tout au plus à un rapport entre deux ou trois figures, telles que Marie et saint Jean, mais qui étaient toujours

1. « Quod de vitro petistis, nunc temporis paratum non habemus. Sed statim post pascha nostros vitrearios jubemus « eidem insistere opere. » C'est ainsi que s'exprime Peringer dans une lettre adressée à l'évêque Gottschalk, de Freising (Pez, *Thesaurus anecdotorum*, 6, I, 144). Dans une autre lettre, il s'excuse du petit nombre de carreaux envoyés (Meichelbeck, *Hist. Frising*, I, 2, 472). Dans une lettre adressée à une abbesse (Pez, L. I, 142), on cherche également à excuser l'exécution insuffisante d'une commande de vitres par le manque de provisions, et on promet d'y satisfaire prochainement.

2. Le passage en question se trouve dans B. Pez, *Thesaurus anecdot.*, 6, I, 122 : « Ecclesiæ nostræ fenestræ vete« ribus pannis usque nunc fuerunt clausæ. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicæ nostræ « pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter « se mirantur insoliti operis varietates... Vestræ deliberationi dimittimus illos pueros probandos, si illud opus adhuc ita « sunt edocti, ut vobis est honorificum vobisque necessarium. Vel si aliquid ei deesse inveniam, liceat eos remittere vobis « causa meliorationis. »

séparées l'une de l'autre, comme par exemple dans l'Annonciation, ou dans le Christ en croix; mais des relations entre les figures de plusieurs vitraux demeurèrent pendant des siècles une chose inouïe.

Comme les vitraux peints, ainsi que d'autres ornements d'église, furent le produit de pieuses donations, la disposition usitée dans les retables passa aussi insensiblement aux vitraux d'église.

C'est un vitrail de ce genre dont nous donnons ici une copie coloriée. Ce monument remarquable de l'ancien art allemand se trouve à gauche derrière le grand autel dans la petite église gothique du village d'Innkofen, situé à une lieue et demie au-dessous de Landshut, dans une petite vallée latérale de l'Isar. Ce sont deux tableaux ronds d'environ un mètre et demi de diamètre, faisant partie d'une seule fenêtre, mais séparés à présent par des travées de mur. Dans le tableau du haut est représentée la sainte Vierge avec une allusion à sa Conception immaculée. Elle supporte de la droite l'enfant Jésus, nu, debout sur son manteau, replié sur les genoux, et de la gauche elle tient une pomme. Une couronne royale et un bandeau couvrent sa tête. Le manteau l'enveloppe si complétement que sa robe n'est que peu visible. La pomme pourrait être interprétée comme emblème de la domination, et le Sauveur du monde avec sa main droite montrant quelque chose dont le bas désigne peut-être celui à qui la Mère de grâce devrait la donner. La forme de l'emblème de la Conception immaculée est assez étrange : le croissant sur lequel reposent les pieds de la Vierge est convexe au lieu d'être, selon l'usage, concave; de plus, on a placé dans la concavité le profil d'une figure d'homme qui, avec ses traits tout individuels, a l'air d'un portrait, disposition dont on ne se rend réellement pas compte. Indépendamment de l'auréole qui entoure la tête de la Madone et celle du Christ, on voit encore un soleil rayonnant derrière lequel est une belle et fine tenture. Quatre cercles concentriques encadrent le tableau, et sont remplis d'ornements ondulés représentant des nuages. Le cinquième et dernier cercle, où ces nuages se continuent et où l'on a figuré des étoiles avec le signe de la croix en forme de T, contient, en lettres gothiques, l'inscription suivante :

O Marie, sois-nous en aide, à nous pécheurs et pécheresses.

Dans le tableau rond inférieur (pl. II), nous voyons à gauche un homme armé agenouillé sur une pierre, les mains jointes, en prière, la figure levée vers la Madone. Son manteau est orné par les fusées de l'écusson de Bavière appliqué tout entier sur le drapeau de la lance qu'il tient du bras gauche. Derrière lui, une sainte couronnée, revêtue d'un long et large manteau, et que la tour dans la main gauche désigne comme sainte Barbare, se montre, par le mouvement protecteur de sa main droite, la patronne à la demande et à la recommandation de laquelle il adresse sa prière à la reine des cieux. Trois autres saintes en costume royal sont faciles à reconnaître à leurs emblèmes : Élisabeth, par le pain ; Marguerite, par le dragon, et Catherine d'Antioche, par la roue. Deux anges planant

au-dessus d'elles tiennent le suaire de sainte Véronique. Au-dessus de la tête du Christ se retrouve, à l'extrémité du cercle, la croix sous forme de T. Une tapisserie forme le fond, sur lequel se détachent les figures placées sur des nuages; et quatre cercles concentriques (ou cinq en y comprenant celui du bord extrême) reproduisent les mêmes dessins d'un style étrange. L'inscription du cercle placé à l'extrémité est ainsi conçue : « O Dieu miséricordieux! aie pitié de nous, pauvres pécheurs et pécheresses! »

Dans le troisième cercle de nuages est le millésime 1447, avec la devise au-dessus : « Veuille Dieu... » interrompue par une H.

On voit par les insignes de souveraineté placés au-dessus du drapeau de la lance, ainsi que par les fusées et les lions sur le drapeau et le manteau, que le chevalier agenouillé est un duc de Bavière. Le millésime de 1447, et l'initiale H, dans la devise, semblent indiquer le duc Henri le Riche de Landshut. Cette opinion paraît d'autant mieux confirmée, qu'un document du 16 novembre 1422 parle d'une fondation de ce duc en faveur de cette même chapelle d'Innkofen (peut-être aussi construite par lui) pour le salut de l'âme de son épouse défunte, « en souvenir de la séparation de notre chère femme. » Il y est en outre donné d'autres prescriptions pour le service journalier de l'autel, et, en 1449, une nouvelle fondation indique un rapport direct et immédiat entre le duc et cette chapelle.

Au point de vue de l'art, ces vitraux se distinguent par la beauté peu commune du dessin, par la grâce et la liberté des mouvements, surtout par le style des formes. Vers le milieu du XVe siècle, le style de l'école flamande s'était déjà tellement répandu qu'on lui rendait presque partout hommage en Allemagne. Mais ici nous rencontrons encore l'ancienne manière, avec plus de mollesse dans les plis, et ces figures rondes peu individualisées, comme on en trouve encore dans les anciens tableaux souabes du commencement de ce siècle, et particulièrement dans les ouvrages contemporains de l'école de Cologne; mais ici, comme en Souabe, ces formes ne tardèrent pas à faire place à celles de l'école de van Eyck.

Le choix des couleurs est encore très-simple, et les ombres sont indiquées au moyen de traits plus foncés. On savait toutefois déjà produire plusieurs teintes sur le même verre, et les fixer au feu, comme on le voit par le plomb dans les cheveux, les figures, les mains et les vêtements. Ces détails ont été indiqués sur nos planches de la manière la plus fidèle d'après l'original.

Le nom de l'auteur est inconnu; mais l'ouvrage semble fait par un artiste exclusivement verrier, et non pas suivant l'usage qui s'établit bientôt après, composé d'après le dessin d'un peintre sur toile et sur fresque. En effet, la disposition, le dessin et le maintien des figures sont en tout point conformes aux conditions de la peinture sur verre, conditions auxquelles les peintres d'un genre différent ne savent pas facilement s'accommoder.



VITRAIL DE JENKOFEN

GLASS-PAINTING AT JENKOFEN



VITRAIL DE JENKOFEN

GLASS-PAINTING AT JENKOFEN

LA LÉGENDE

ET L'HISTOIRE DE GUILLAUME DE KAULBACH

AVEC DEUX PLANCHES

Si la nature et la poésie offrent une mine inépuisable de sujets pour les arts plastiques, la religion et l'histoire en sont une source plus riche encore et plus abondante. C'est donc avec beaucoup de joie et de satisfaction que nous signalerons le fait que le roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse a appelé dans sa capitale les peintres les plus éminents de notre pays et de notre époque, Cornelius et Kaulbach, pour leur confier de grands tableaux religieux et d'histoire. Nous sommes d'autant plus satisfait de cette mesure que nous sommes habitué, ou du moins que nous nous attendons à voir se refléter dans les ouvrages d'art l'époque qui les a produits, et qu'on s'est attaché de nos jours, avec un zèle marqué, aux œuvres religieuses et à la connaissance approfondie de l'histoire. Ainsi, tandis que Cornelius travaille à un ouvrage qui embrassera toutes les idées chrétiennes, Kaulbach nous donne, dans une série de peintures murales, un aperçu sommaire des principaux événements de l'histoire universelle.

Tout le monde sait que c'est sur les murs de l'escalier du nouveau musée de Berlin que Kaulbach exécute son grand cycle de tableaux. Commencé vers 1846, ce travail touche aujourd'hui (en 1858) à sa fin. Mais il faut faire remarquer que deux des principaux tableaux existaient déjà auparavant, savoir : la Bataille des Huns, et la Destruction de Jérusalem. Les cadres dont il pouvait disposer l'engagèrent à choisir six points saillants de l'histoire universelle comme principaux sujets de son travail, et à indiquer la liaison entre eux au moyen de tableaux intermédiaires de toutes les dimensions, de toutes les formes et de tous les genres.

Pour l'artiste qui veut représenter des événements historiques, il y a deux routes à suivre : il peut peindre les faits tels qu'ils se sont passés, simplement et fidèlement, sans se permettre un choix ou un jugement sur leur mérite ou leur liaison; ou bien les représenter selon la mesure de leur grandeur et de leur importance. Cette dernière voie vous fait saisir parfaitement et d'une manière raisonnée les objets dépeints. Le passé se présente à nous dans sa réalité absolue, et l'art n'a qu'à le reproduire avec une fidélité

photographique. L'autre route est toute différente. Ici les événements se présentent avec leur signification et la marche de leur développement dans leur rapport intime de cause et d'effet, dans leur liaison avec le passé et l'aveuir, et dans une dépendance évidente ou accessible à la recherche, ou du moins supposée et probable. C'est la voie d'après laquelle les événements comme les personnages prennent leur figure dans la conscience des peuples, et, comme l'esprit ne conçoit pas seulement, mais qu'il crée avec une toute-puissance subjective, base de toute action artistique, c'est la méthode de l'art du poëte comme de tout autre art. L'artiste devient ainsi en quelque sorte, comme le poëte, un voyant et un prophète; car il rattache au moment les effets qui ne se produisent que plus tard, et va chercher les causes dans un temps fort reculé.

Ici se présentent encore de nouvelles lignes de démarcation. Quelque éloignés que puissent être les temps, tant qu'il existe des documents sûrs, la conception subjective n'a qu'un droit restreint.

Cependant, la vie d'un peuple remonte à des temps obscurs que personne n'a vus, bien que les hommes qui en ont laissé les premiers documents appartiennent à cette époque, et que les empires qu'ils ont fondés y aient pris naissance. Autant que les événements sont attestés ou peuvent l'être, tous les faits avérés et incontestables sont du domaine de l'histoire, et l'artiste chargé de représenter les événements du monde doit avant tout s'appuyer sur les rapports et les éclaircissements fournis par l'histoire. Mais en se reportant plus haut dans les temps enveloppés de ténèbres, on entend retentir une autre voix qui parle de faits inconnus à l'histoire, des origines de l'humanité et des peuples dont les témoins sont descendus dans la tombe sans avoir été entendus. Cette même voix retrace le commerce des enfants de la terre avec les puissances d'un monde invisible qui ont réglé l'ordre du monde visible, ainsi que les destinées des hommes et des peuples, et où se trouvent les causes premières des événements. C'est la légende. Ainsi, la tradition et l'histoire réunies deviennent les médiatrices de la conception poétique du monde comme de celle qui vit dans la conscience du peuple. Elles durent ainsi devenir les prêtresses qui inspirèrent à Kaulbach la représentation des grands événements du monde.

Les sujets choisis par Kaulbach comme les principaux de l'histoire universelle, dans les six grands tableaux, sont :

1° La séparation du genre humain dans les grandes tribus de peuples de Japhet, de Sem et de Cham, lors de la construction de la tour de Babel; 2° le temps de splendeur de la Grèce; 3° la destruction de Jérusalem par les Romains; 4° la ruine de l'empire romain à la suite de la migration des peuples; 5° la conquête de Jérusalem par les croisés; 6° quant au sixième tableau, Kaulbach indiqua la réforme de l'Église au XVIe siècle, mais ce choix n'est pas encore arrêté.

La plus ancienne tradition que nous possédions, celle de l'Ancien Testament, relie les temps antéhistoriques et les temps historiques par une action réprouvée par Dieu, comme elle attribue aussi le commencement de toute instruction terrestre à la première désobéissance

de l'homme et à la punition qui en fut la suite. D'après cette conception, l'histoire commence par la séparation de l'humanité en diverses tribus désignées par les noms de leurs chefs, Japhet, Sem et Cham. Ayant eu la témérité de vouloir créer entre elles un moyen d'union indestructible en élevant une tour montant jusqu'au ciel, Dieu, dans son courroux, pour les diviser amena la confusion des langues. Kaulbach, en suivant ce récit et en faisant sortir des nuages, à la hauteur de la tour ambitieuse, le maître du ciel et de la terre pour interrompre la construction et foudroyer l'audacieux architecte, nous présente le même Jéhovah qui, après avoir chassé Adam et Ève du paradis, fit périr, à l'exception d'une seule famille, tout le genre humain par le déluge. Kaulbach indique en même temps comment la destruction de la tour de Babel fut favorable à l'humanité : elle brisa le joug d'un pouvoir tyrannique et ouvrit aux hommes les portes du monde. Dans son tableau, il a présenté la liberté des peuples comme le principe et le commencement de l'histoire des peuples. Les descendants de Japhet, chez lesquels le goût de la liberté s'était prononcé de la manière la plus énergique, il les montre (à la droite du tableau) partant pleins de confiance dans leur force, et poussés par un esprit audacieux et aventureux, tandis que les descendants de Sem cherchent paisiblement des habitations assurées pour eux et leurs troupeaux, afin d'y vivre dans la crainte d'un seul et même Dieu. Pour la tribu de Cham, elle se contente de végéter dans les basses sphères de la vie. Quant à Nemrod, qui les a tous tenus dans la servitude et qui avait voulu passer pour leur Dieu, il est abandonné de tous, privé des siens, et occupe au milieu du tableau, dans son orgueil impuissant, le trône délaissé.

C'est avec raison que Kaulbach a placé en tête de ses productions ce tableau, où il n'a eu presque d'autre guide que la tradition, mais qui forme la limite entre la tradition et l'histoire. Les sujets qui lui étaient offerts, il les a rangés d'une manière claire et en marquant bien le rapport intime qui les lie.

Le choix et l'exécution du second tableau nous semblent moins heureux. Le temps de splendeur de la Grèce offre un sujet si général et si vague, qu'il semble impossible de lui trouver un centre vivant ainsi qu'une forme plastique. L'époque florissante de la Grèce tombe, comme on sait, dans le temps de sa résistance victorieuse contre les Perses, ou bien, au point de vue de l'art, dans celui qui n'en est pas très-éloigné, le siècle de Périclès. Le moment choisi par Kaulbach est l'introduction des chants d'Homère en Grèce, en quoi il se fonde sur la pensée un peu hardie que toute culture grecque en fait de législation, de mœurs, de poésie et de musique, comme des arts plastiques, de la philosophie, de la religion, de la guerre et de la paix, doit être ramenée au chantre de l'*Iliade*. Les contemporains d'Homère ne pouvaient pas encore être considérés comme les auteurs de cette civilisation. Cependant on devait l'indiquer dans le tableau, ce qui imposait à l'artiste des combinaisons choquantes pour l'observateur réfléchi. Homère, venant des côtes de l'Ionie, arrive en Grèce sur un vaisseau dont la tradition conduit le gouvernail; il est suivi de Thétis et des Néréides. Devant lui, on voit assis et debout sur le rivage des poëtes et des

sages, des princes et des villageois, des législateurs et des historiens prêtant l'oreille aux chants accompagnés de la lyre qui retentissent à l'avant du navire. Des guerriers exécutent des danses, des temples et des autels s'élèvent, car avec Homère les dieux de l'Olympe entrent en Grèce, et l'art, qui jusque-là s'était borné à reproduire des figures humaines, s'élève jusqu'à la représentation des formes idéales. Indépendamment de l'inexactitude complète de cette dernière idée (car longtemps avant les héros et les sages on ciscla des dieux de marbre), les autres idées ne s'harmonisent pas bien entre elles. Ce n'est pas à leur arrivée que les dieux d'Homère vont habiter des temples qui ne leur sont élevés que plus tard, après un long séjour en Grèce. On ne se fait pas non plus à l'idée de voir l'arrivée d'Homère sur le sol grec coïncidant avec les derniers résultats de ses poésies, qui ne se sont produits que plusieurs siècles plus tard. On ne tient pas compte des figures mythologiques que l'artiste a ajoutées pour nous transporter dans le domaine de la fable, puisque dans tout le tableau on s'appuie sur l'histoire, et que ces accessoires de la fable ne manquent pas non plus là où Kaulbach s'est rapproché davantage de la réalité.

Le troisième tableau représente la *Destruction de Jérusalem par Titus* (déjà exécuté antérieurement à l'huile pour le roi Louis de Bavière, qui l'a fait placer dans sa nouvelle Pinacothèque). Il doit sa place dans cette série à la circonstance que cet événement désigne la fin du règne théocratique de l'Ancien Testament et la naissance d'une nouvelle religion universelle. Bien que l'extension de l'empire romain et l'extinction presque générale de la croyance polythéiste aient préparé les voies à la nouvelle religion d'une manière beaucoup plus efficace que ne pouvait le faire la rupture de l'ancienne alliance, dont le peuple était sans influence, cependant le rapprochement du judaïsme et du christianisme a une si grande signification historique, que l'idée d'en faire ressortir les caractères si opposés semble ici complétement justifiée. On saisit plus facilement que dans les deux premiers tableaux la manière dont Kaulbach mêle entre elles la tradition et l'histoire, et rattache les effets à leurs causes. A droite, on voit Titus vainqueur entrer à la tête des légions dans la ville conquise, et ses farouches guerriers planter le signe du pouvoir impérial sur l'autel du Dieu suprême; à gauche, on aperçoit les chefs du peuple d'Israël, avec leurs hommes armés, opposant une résistance impuissante, et, au-dessus d'eux, le sanctuaire de Jéhovah qui s'élève dans les flammes. La détresse et le désespoir du peuple sont représentés par des mères qui tuent leurs enfants, qui se nourrissent de leur chair, et par le grand pontife qui, avec les siens et les lévites, se livre à une mort volontaire. Jusque-là, l'artiste suit l'histoire; mais, en songeant à la croyance à laquelle on a rattaché insensiblement ce fait historique, et en se représentant les conséquences qui en ont découlé, il est forcé de recourir aux esprits d'un monde invisible. Si la destruction de Jérusalem est l'effet d'un châtiment céleste, dont parlent déjà les prophètes de l'Ancien Testament, et si Kaulbach a voulu la représenter ainsi, il n'avait guère d'autre moyen que de faire descendre du ciel des anges avec des glaives flamboyants, et de faire paraître au-dessus d'eux, dans des nuages lumineux, les anciens prophètes, sans s'inquiéter si leurs paroles menaçantes s'appliquent à

une tout autre destruction de la sainte ville, et dont le souvenir s'est effacé depuis longtemps. Mais si l'artiste voulait indiquer dans son tableau les suites de la destruction présente, d'une part la dissolution du royaume des Juifs et la dispersion de ses enfants dans tous les pays du monde, et d'autre part le développement de la foi nouvelle, il était aussi obligé de recourir à des moyens extra-historiques. Pour retracer le premier sujet, il choisit la figure du « Juif Errant », que la tradition présente, depuis la destruction de Jérusalem, comme privé d'asile et poursuivi sans relâche par des démons dans toutes les parties du monde, sans appartenir à la terre, et sans pouvoir trouver la mort et le repos. Pour peindre l'autre sujet, il représente une famille, un aïeul, un mari, une femme et des enfants (à la droite du tableau), et il les fait sortir d'au milieu de la destruction, sans être atteints par la mort et les flammes, en chantant des psaumes, et sous la protection des anges de la foi, de l'amour et de l'espérance, pour fonder un nouveau règne, le règne de Dieu sur la terre.

Le quatrième tableau présente la *Destruction de l'empire romain*, événement qui clôt sans contredit un livre de l'histoire universelle, et marque le commencement d'une ère nouvelle, où une nouvelle génération chargée des destinées du monde entre en scène. La composition de ce tableau est de plus de dix ans antérieure à celle des autres tableaux, et par conséquent faite sans qu'on ait songé d'abord à les lier entre eux. L'esquisse, exécutée à l'huile sur une toile brune, appartient au comte Raczynski, de Berlin. Si Kaulbach n'avait accordé dans les tableaux précédents qu'une place accessoire à la légende pour donner une forme poétique à l'histoire, il s'abandonne ici tout à fait à l'imagination, non-seulement parce qu'il peint une bataille des Huns devant les portes de Rome, bataille qui n'a jamais eu lieu, mais aussi parce qu'il fait combattre des esprits dans les airs. Une tradition parle d'une bataille meurtrière de trois jours entre les Romains et les Huns dans la vallée du Tibre, devant Rome, où les combattants, après s'être exterminés de part et d'autre, sont ressuscités dans la nuit qui suivit le dernier jour de la bataille, et ont recommencé le combat à l'état de spectres, pour que l'œuvre de destruction fût tout à fait accomplie. Le champ de bataille est couvert de morts, tant hommes que femmes. Ces morts ressuscitent et semblent sortir d'un rêve profond; ils s'élèvent dans les airs, se reconnaissent pour amis ou pour ennemis, se rangent en bataille, et, avec la rage dont ils étaient animés dans les derniers moments de leur vie, ils fondent les uns sur les autres. Sûr de la victoire, le chef des Huns, porté sur un bouclier, attaque avec ses bandes sauvages les cohortes serrées des Romains, dont le vieux général épuisé, offrant l'image de l'empire romain qui s'écroule, est près de succomber. Mais derrière lui s'élève la croix, à laquelle devait rester en dernier lieu la victoire, après la lutte et la ruine des Romains et des barbares. Le fait historique, que le choc de jeunes tribus du Nord, pleines de séve et de vie, contre l'ancien empire romain marchant à la dissolution physique et morale, a contribué essentiellement à la propagation du christianisme, se rapporte incontestablement à d'autres tribus, c'est-à-dire à celles des Germains. Alaric et Genseric, les

Lombards et les Francs ont bien plus que n'ont pu le faire les Huns ébranlé le pouvoir de Rome et préparé le rétablissement de sa puissance sur de nouvelles bases. Cependant nous acceptons avec plaisir le tableau ingénieux de Kaulbach, avec sa belle représentation pleine de mesure et d'expression, et la peinture vivante et caracteristique du Nord et du Sud, comme celle du passage au moyen âge.

C'est au moyen âge qu'est consacré le tableau suivant. Ici encore on peut varier d'opinion sur le sujet qui y domine : si c'est la lutte de l'Église et de l'Empire pour l'héritage de la souveraincté de l'ancienne Rome; si c'est le mouvement constant de l'Occident vers l'Orient, provoqué et maintenu par l'enthousiasme religieux, ou bien tout autre événement. Il ne se présente guère pour l'art un sujet plus favorable que les *Croisades*, et leur influence immense sur le développement général de la civilisation de l'Occident n'a jusqu'ici jamais été révoquée en doute. C'est ainsi que Kaulbach s'est prononcé en faveur des croisades, et sa préférence pour la première me semble pleinement justifiée, parce que la pensée religieuse et poétique de toute l'entreprise prédominait alors encore dans toute sa force, et n'était point paralysée par un intérêt secondaire. Il n'en est pas de même du choix du moment. Le plus important était, sans aucun doute, la délivrance de Jérusalem, l'entrée des croisés dans la ville du saint sépulcre recouquis à la chrétienté. Au lieu de cela, Kaulbach a choisi le moment où les croisés aperçoivent pour la première fois, dans le lointain, Jérusalem. Le manque d'un centre fixe et d'un point dominant, dans cet événement qui touche également tant de sujets différents, força l'artiste de diriger l'intérêt sur plusieurs points sans pouvoir faire ressortir le plus important de tous. Il plaça au milieu du tableau un reliquaire porté par des desservants, qui, comme l'arche d'alliance pour le peuple de l'Ancien Testament, sert aux croisés de point de ralliement. Cependant, malgré la haute importance attachée à ce reliquaire, personne n'y fait attention en ce moment; car dans le lointain on voit briller la ville avec le plus sacré de tous les sanctuaires, avec Sion et Golgotha, et tous les lieux où le Christ a vécu et souffert, où il a été enseveli et où il est ressuscité. De ce côté-là se portent presque tous les regards; plusieurs des arrivants n'écoutaient déjà que l'impulsion du cœur, et au loin dans la contrée l'œil suit le cortége des impatients, qui semblent croire que les portes de Jérusalem vont s'ouvrir pour eux. Mais la ville de David n'est pas le seul point qui fixe tous les regards. Songeant à la protection divine, à l'aide de laquelle les croisés sont venus jusqu'ici, leur chef, Godefroi de Bouillon, lève, plein de reconnaissance, la tête et les mains vers le ciel. Et le ciel s'ouvre, et le Christ, le Dieu vivant du ciel, entouré de saints et d'anges, paraît au-dessus de son sépulcre pour recevoir la couronne, assurée à la victoire de son vaillant champion sur les infidèles.

Il est certain que l'artiste ne s'est pas proposé d'appeler l'attention des spectateurs sur une seule et même place; car tout ce dont nous avons parlé jusqu'ici se passe au centre et au fond du tableau. Il est évident au contraire qu'il a attaché une grande importance aux figures et aux groupes qui occupent le premier plan. On y voit des

guerriers avec des armes prises à l'ennemi, des joueurs de luth, de joyeux chanteurs, et ces ascètes qui se meurtrissent à force de se flageller pour paraître dignes du bonheur de fouler les lieux sanctifiés par la passion de Jésus-Christ; on y aperçoit surtout ces héros chevaleresques qui ne séparent pas le culte de Dieu de celui des dames, et qui font porter par des esclaves les dames de leur cœur sur la montagne pour jouir de ce beau et saint spectacle. Si dans cette ordonnance, calculée surtout pour produire un effet pittoresque, une bonne partie de l'importance du sujet se trouve sacrifiée, et si, comme nous l'avons dit, elle ne ressort nulle part d'une manière saillante, une autre circonstance nuit encore à l'effet du tableau.

Kaulbach, fidèle au genre de conception adopté dès le principe pour ces peintures, voulant aussi rappeler dans les croisades la foi religieuse du temps, et plaçant par conséquent le monde invisible au-dessus du monde visible, ne semble pas assez songer que ces organes, les yeux et le cœur, qui saisissent la réalité dans toute sa beauté et sa majesté, ne nous transportent pas dans ces régions lointaines au-dessus de la terre, et que l'apparition céleste qui doit représenter à nos sens la croyance du moyen âge manque ainsi de ce feu vivant qui fut seul capable d'enflammer l'Europe chrétienne et de lui faire soutenir une lutte de tant de siècles pour la conquête du saint sépulcre.

L'emplacement destiné à recevoir le dernier des grands tableaux est encore vide à cette heure.

Ces tableaux, qui se trouvent au nombre de trois sur chaque panneau, sont séparés l'un de l'autre et des parois latérales par des bandes verticales de 3m13 à 3m76 de largeur, et couronnés d'une frise de 0m94 de hauteur; ils reposent sur un socle de la même hauteur. Les deux bandes du milieu sont divisées chacune en deux parties par une bande transversale. Mais les bandes extérieures, percées de portes, ont chacune au-dessus de celle-ci trois portraits. Pour indiquer que les tableaux de l'une des parois ont été empruntés à l'histoire des peuples de l'antiquité, et ceux de l'autre aux temps modernes, Kaulbach a placé d'un côté l'Égypte et la Grèce, de l'autre l'Italie et l'Allemagne, représentées par des figures allégoriques dans les divisions supérieures des bandes murales du milieu; et pour exprimer la pensée que les législateurs exercent une influence décisive sur les peuples et sur leur histoire, il a représenté, au bas de la paroi consacrée à l'antiquité, Moïse et Solon, et au bas de celle consacrée aux temps modernes, Charlemagne et Frédéric Barberousse. Pour marquer l'origine et la fin de toute l'histoire, il a représenté au-dessus des portes la Légende et l'Histoire, l'Art et la Science.

C'est le propre de l'*humour* de trouver les plus petites choses de la terre toujours assez grandes pour notre amour et notre admiration, et, en comparant les plus grandes avec de plus grandes encore, de les estimer petites et de les assimiler même aux plus petites. Qui ne sait déjà par les œuvres des poëtes qu'il faut pour cela un sens délicat, une imagination féconde, une âme ardente et une main légère, si on ne veut pas à la place d'effets heureux en obtenir de choquants et sans goût? Richement doué de presque tous les dons et

pourvu de toutes les ressources de l'humour, le génie de Kaulbach n'est nulle part plus attrayant, plus brillant et plus aimable que quand il prend l'*humour* pour guide, et nous lui savons un gré tout particulier de ne s'en être pas séparé, même en face des événements les plus sérieux de l'histoire du monde. Tous les tableaux de Kaulbach sont couronnés d'une frise de 0m94 de hauteur, qu'il a remplie de figures d'enfants se jouant dans des festons de fleurs. Mais quand nous y regardons de plus près, c'est l'histoire universelle que les téméraires enfants représentent avec l'entrain le plus pétulant, comme s'ils voulaient nous rappeler combien l'espace est étroitement circonscrit dans ce que nous appelons le monde, et combien les hommes sont placés bas dans l'échelle des êtres; combien nous sommes insensés dans nos illusions et impuissants dans nos efforts; combien nous sommes dénués de pouvoir et combien nous sommes ridicules dans l'usage que nous en faisons, et comme même tout ce que nous possédons et produisons de plus grand en fait d'art et de science, comparé avec ces merveilles de l'univers, et avec la pensée d'une sagesse et d'une bonté éternelles, d'une connaissance illimitée, d'une force créatrice et conservatrice toute-puissante, n'est qu'un jeu d'enfants insignifiant.

Il ne me reste plus qu'à revenir en peu de mots aux deux figures que dans la série des tableaux j'ai choisies pour placer dans le présent ouvrage, je veux dire la Légende et l'Histoire.

Comme elles nous renvoient aux sources auxquelles l'artiste a puisé son œuvre, elles nous donnent en même temps la clef de la nature et de la direction particulières de son talent.

L'Histoire, jeune femme florissante aux formes prononcées, belle de figure et de mouvement, est assise presque nue sur un sarcophage, dont les aigles en marbre marquent une grandeur déchue, comme les pierres funéraires à ses pieds rappellent le passé dont elle a consigné les événements.

Ce que l'Histoire écrit est le présent. Le flambeau du christianisme brûle à côté d'elle, et la branche d'olivier qui y est attachée vous dit qu'elle parle d'un temps de paix. Cependant le Génie du siècle, qui tient le livre de l'Histoire, est affligé, car il abaisse ses regards sur l'année 1848 qui l'attriste, et il montre aussi derrière lui le sablier, pour faire voir que le siècle n'est écoulé qu'à moitié, et il n'en augure aucun bien pour la seconde moitié.

Si l'on devait élever des objections sérieuses contre cette manière de concevoir l'histoire, si l'on devait surtout douter que le présent, dont le sens et le mérite ne se dévoilent que par la suite du temps, se prêtât à ces peintures; si le génie du XIXe siècle, cette époque de transformations puissantes, d'inventions destinées à changer toutes les habitudes de la vie, de progrès immenses en tout genre, repliait réellement ses ailes; oui, s'il avait même le droit de regarder tristement une année dont l'importance salutaire, malgré beaucoup de sottises et d'efforts avortés, se montre déjà à l'esprit non prévenu par beaucoup de résultats heureux; si l'on devait être choqué de la branche d'olivier et du flambeau du christianisme, qui ne me semblent pas pris au sérieux, et induire de l'ensemble que ce n'est pas Clio elle-même qui a guidé Kaulbach dans la conception historique de son



LA TRADITION PAR G DE KAULBACH — DIE SAGE — THE TRADITION BY W DE KAULBACH



L'HISTOIRE PAR G. DE KAULBACH

THE HISTORY BY W. DE KAULBACH

sujet; il nous montre en échange dans son second tableau une muse qui lui est plus familière, la Légende.

La lumière éclatante de l'histoire et ses caractères indélébiles imposent à l'imagination un frein inconnu aux traditions orales et flexibles de la légende, et auquel celle-ci n'est pas assujettie, dans l'obscurité douteuse de son empire placé aux limites de la nuit et du jour. La Légende est assise sur le tombeau d'un guerrier que personne ne connaît, enveloppée dans une longue robe, sa longue chevelure nouée en cordon autour de sa figure. D'un regard sombre et les lèvres immobiles, elle annonce ce que les corbeaux d'Odin lui crient à l'oreille. Aucun signe de sympathie n'anime ses traits, et aucun de ses mouvements ne décèle ni joie ni douleur. Ce sceptre qu'elle tient à main est un bâton runique; son pied est posé sur les urnes brisées d'une race inconnue et depuis longtemps éteinte, mais dont la vie héroïque trouve un témoignage muet dans les couronnes et les armes mêlées à des crânes et à des ossements dans la terre entr'ouverte. Un pouvoir fatal et mystérieux se peint dans la figure de la Légende qui, avec sa taille gigantesque et sa constitution robuste, semble appartenir aux temps antédiluviens. Cependant il y a dans son air, dans son maintien et dans ses mouvements une vérité profonde et irrésistible, comme si l'artiste l'avait vue en personne et comme si son âme s'était ouverte souvent et d'elle-même aux paroles qu'elle lui a fait entendre. Aussi, tout ce qui de la légende a passé dans ses peintures historiques est plus vivant et plus animé que ce que l'histoire lui a enseigné. Le génie de l'artiste se déploie de la manière la plus brillante dans la Bataille des Huns, où il ne suit que la tradition. Mais il lui arrive parfois aussi de placer dans la bouche de la Légende des paroles qu'elle n'a pas dites, et de mettre en scène des personnages qu'elle lui aurait annoncés, et qu'elle ne connaît pas. Il manque alors l'illusion de l'art, et ses dieux et ses prophètes ne produisent aucun effet dans l'événement. Ou bien, un de ses démons favoris, et dont il use le plus largement, le génie satirique, dirige son pinceau et fait sortir, à l'aide de la légende, « l'Allemagne unitaire » des tombeaux des chevaliers, comme si l'Allemagne n'avait ni histoire, ni art, ni langue, ni littérature, ni les moyens de se défendre. Quoi qu'il dise, malgré la diversité des tribus et les défaites successives, l'esprit public se révèle chaque jour de plus en plus, et le sentiment de l'union et de la patrie commune fait chaque jour de nouveaux progrès. Que le cercle de fer des souverains se rouille avec les trésors enfouis des temps passés, la conscience nationale est vivace et son développement progressif est presque visible pour tout esprit non prévenu. Mais pour prendre une ferme résolution et pour persévérer dans l'action commune, il faut la sagesse de la patience et la force de la foi qui ne se laisse point égarer par la parole destructrice de la sombre légende.

MINIATURES

DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE BAMBERG

QUATRE PLANCHES REPRODUITES EN GRANDEUR NATURELLE

La salle des curiosités de la bibliothèque royale et publique de Munich renferme cinq *codices* qui figuraient autrefois, comme présents de l'empereur Henri II (1002-1024), dans le trésor de la cathédrale de Bamberg. Plusieurs se distinguent par des sculptures en ivoire, enchâssées dans les couvercles. Nous en avons donné quatre comme modèles de la sculpture allemande du XIe siècle. (Voyez le volume de la Sculpture.)

Les miniatures peintes dans ces manuscrits témoignent également de l'état florissant de la peinture au temps d'Henri II. Tout nous porte à croire que, selon l'usage, les ateliers des artistes étaient établis à Bamberg, non loin de la résidence de leur protecteur impérial.

Quelques-uns de ces *codices* semblent avoir été destinés, dès l'origine, à l'église par l'empereur, tandis qu'il ne lui consacra que plus tard les autres, qu'il avait reçus en offrande lors de son couronnement (1014). Parmi les premiers, on pourrait ranger l'évangéliaire placé à l'endroit désigné dans la vitrine sous le numéro 38.

Le couvercle supérieur, garni d'or, de perles et de pierres fines, contient un haut relief en ivoire, représentant la mort de Marie. Ce travail, des plus élégants, semble, non-seulement pour le style, mais aussi pour l'origine, appartenir à l'école byzantine.

En tête des Évangiles se trouve le calendrier, orné sur chaque feuillet d'encadrements de couleur. Puis viennent les deux feuillets de dédicace, qui forment en quelque sorte une double feuille, sur laquelle on voit, à droite l'empereur, à gauche les provinces. L'empereur, revêtu des insignes du pouvoir, est assis sur son trône. Il a sur la tête la couronne; dans la main gauche, le globe avec le signe de la croix; et dans la droite, le sceptre avec l'aigle de l'empire. Le manteau vert est attaché avec une aiguillette sur l'épaule droite; sous l'habit de dessus, vert, à larges bordures d'or et de pierreries, passe encore un habit de dessous vert. De chaque côté figurent, comme soutiens de son pouvoir, à droite deux ecclésiastiques en chasuble; à gauche deux guerriers avec boucliers, lances et

glaives. Le fond est formé par une espèce de temple avec des tentures en tapisserie, dont le toit repose sur des colonnes de construction romaine avec des chapiteaux ornés de masques.

Sur le second feuillet, on voit quatre femmes avec des couronnes sur la tête, mais la tête baissée et dans une attitude d'humilité. Enveloppées dans de larges robes plissées, mais pieds nus, elles approchent du trône, apportant des présents en signe de soumission. Des inscriptions servent à les désigner : la première, portant un vase plein de joyaux, est *Roma;* la seconde, avec une espèce de casque en forme de couronne et une branche de palmier, et un peu appuyée sur sa devancière, est *Gallia;* elle est suivie de *Germania* portant une triple couronne particulière et une corne d'abondance remplie d'or; *Sclavinia*, avec la couronne murale et un globe d'or, ferme la marche.

La pensée est clairement exprimée : nous avons devant nous l'image de la puissance étendue de l'empereur d'Allemagne, à qui la France et l'Italie, les peuples slaves et germaniques rendent hommage, et qui règne avec la double assistance des forces spirituelles et temporelles.

Les figures n'ont pas beaucoup d'expression ni de caractère; les mouvements, bien qu'ils ne soient pas mal indiqués, sont en grande partie lourds et faibles; on n'a trouvé des lignes convenables que pour rendre la majesté du souverain. Ce qui distingue surtout l'empereur, ce sont ses attributs. On ne doit pas voir dans sa figure un portrait, mais seulement la représentation de sa dignité. L'ordonnance est solennelle et imposante.

Les proportions de la figure sont grandioses et ont quelque chose de colossal qui produit un effet surprenant. Si le travail montre encore peu de connaissance des formes, la tête de l'empereur n'est pourtant pas mal dessinée. Le style, tout en rappelant des modèles byzantins, s'en écarte déjà et offre surtout un cachet indépendant dans la planche principale. Les draperies, les plis, les lignes dénotent un goût particulier, tout à fait exempt de petitesses. Les couleurs sont extrêmement fines et pures; la carnation est d'un jaune pâle ou rougeâtre. Tout est conservé de manière à ne rien laisser à désirer. On n'y a pas ajouté de nouveaux coups de pinceau.

Après les feuillets de dédicace viennent les quatre Évangiles, ornés chacun d'un frontispice et de sept sujets. Le premier est saint Matthieu, entouré d'un nimbe et assis sur un arc-en-ciel, tenant les deux bras levés. Au-dessus de lui est son ange, dans un cadre rond violet; à ses côtés, deux prophètes couronnés et deux anges; au-dessous de lui se trouve Abraham, avec deux anges, dans un cadre rond semblable au précédent, et Amos et Joël également avec deux anges, tous en buste. On voit encore en bas, dans les coins, deux hommes buvant à une source, dans laquelle on n'a pas de peine à reconnaître l'Évangile de saint Matthieu. Le commencement de l'Évangile, sur la page d'à côté, est toujours un chef-d'œuvre de calligraphie avec des initiales de toute beauté.

Les sujets du premier des sept feuillets suivants sont : l'Annonciation, les Noces de Marie, la Nativité et l'Annonciation des bergers, le tout sur fond d'or.

Le second feuillet offre l'Adoration des Rois. Sous un double arc, Marie est assise sur un trône, ayant sur ses genoux l'enfant Jésus âgé au moins de six ans, vêtu d'une tunique et d'un manteau et tenant l'Évangile dans la main gauche.

Le troisième feuillet présente le Massacre des Innocents : en haut, Hérode et le massacre des enfants; en bas, la plainte des mères; l'une d'elles cache cinq enfants vivants dans son manteau. Un enfant jeté par-dessus le mur de la ville paraît dans l'air.

Le quatrième feuillet offre le Baptême du Christ; double tentation et retraite de Satan, sous les traits d'un homme ou, d'un rouge brun foncé avec des ailes brunes et des cheveux noirs hérissés. Les auréoles sont généralement vertes, à cause du fond d'or.

Cinquième feuillet : la Prédication sur la montagne. Le Christ est assis sur un trône; à côté de lui se trouvent les apôtres. Dans la partie inférieure, on voit la montagne avec un arbre sur la cime et le peuple des deux côtés.

Sixième feuillet : Résurrection de la petite fille de Jaïre.

Septième feuillet : Remise des clefs à saint Pierre quand le Christ lui dit : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église. »

Puis vient saint Marc et son Évangile. Il a une banderole au-dessus des épaules et beaucoup de livres sur ses genoux; au-dessus de lui est le lion; autour de celui-ci Moïse, Jerémie, Abdias, Jonas et Michée avec des anges; à ses pieds, quelques vieillards s'apprêtant à écrire.

Les sujets de l'Évangile de saint Marc sont, sur le premier feuillet, la guérison du lépreux et l'offrande de pigeons qu'il fait au grand prêtre en signe de reconnaissance.

Sur le second feuillet, le Christ, dormant pendant la tempête, chasse les démons parmi les truies et les fait sauter dans la mer. On voit en même temps, dans le lointain, la députation de la ville qui vient demander que le faiseur de miracles ne reparaisse plus.

Troisième feuillet : la Danse de la fille d'Hérodias pendant le festin donné par Hérode. Les mouvements de la danseuse sont des plus coquets et des plus variés; la poitrine rejetée en arrière, le bas du corps projeté en avant, elle tient le châle dans sa main droite; de la main gauche elle touche la couronne sur sa tête; ses deux jambes sont écartées. Dans la partie inférieure du feuillet, elle porte à la Vierge la tête de saint Jean-Baptiste, dont le corps est derrière elle, tandis que le bourreau est placé à côté.

Quatrième feuillet : la Transfiguration sur le mont Thabor. Ce sont des figures toutes pâles. On aperçoit la main de Dieu dans les nuages, d'où sortent des éclairs; saint Pierre, profondément incliné, lève ses regards surpris; les autres, pleins d'effroi, sont étendus par terre.

Cinquième feuillet : la Guérison d'un aveugle en présence des disciples et de beaucoup de peuple.

Sixième feuillet : l'Expulsion des marchands et des vendeurs hors du temple. Saint Luc supporte de ses bras levés le ciel; autour de lui, son bœuf, et les prophètes Ézéchiel,

David, Nahum, Abacuc et Sophonié, entourés d'anges. Deux animaux gris-vert boivent dans des sources qui sortent de ses pieds.

Premier feuillet : la Guérison du beau-frère de Simon et l'exorcisme des démons.

Second feuillet : Résurrection du fils d'une veuve de Naim.

Troisième feuillet : Madeleine oint les pieds du Seigneur.

Quatrième feuillet : le miracle de la Multiplication des pains et des poissons. Dans la partie inférieure du feuillet, le peuple affamé lève des regards suppliants; dans le milieu, il mange déjà.

Cinquième feuillet : le Samaritain miséricordieux. Dans le haut, le voyageur sort à cheval de la ville; attaqué par des brigands, il est blessé à coups de lance et de massue et dépouillé de sa monture; dans le bas, le Samaritain le soigne, le place avec précaution sur son cheval, et donne à un aubergiste de l'argent pour le soigner.

Sixième feuillet : la Parabole du vigneron et du figuier stérile, et la guérison d'une femme malade le jour du sabbat.

Septième feuillet : le Christ pleure sur Jérusalem. Au-dessous, le siége de Jérusalem.

Huitième feuillet : l'Obole de la veuve.

Saint Jean, avec une longue barbe de vieillard, tenant de la main gauche le ciel, où sont assis, indépendamment de l'aigle, Daniel, Salomon, Aggée, Zacharie et Malachie; à ses pieds sont des vieillards qui écrivent.

Premier feuillet : Résurrection de Lazare. Étonnement de la foule.

Second feuillet : Entrée du Christ à Jérusalem. Dans la partie inférieure marchent les apôtres, et des draps sont étendus sur le chemin.

Troisième feuillet : Lavement des pieds de saint Pierre.

Quatrième feuillet : le Christ au mont des Oliviers et son arrestation.

Cinquième feuillet : le Christ devant le grand prêtre, le reniement de saint Pierre et Jésus-Christ devant Hérode.

Sixième feuillet : le Christ devant la croix en long habit de pourpre; à côté, les larrons; des soldats avec la lance, l'éponge et les dés; Marie et saint Jean. Le soleil et la lune se cachent. Au-dessus, le crucifiement et la descente de croix.

Septième feuillet : Résurrection, les anges sur le sépulcre et le Christ devant Madeleine; au-dessous, l'incrédule saint Thomas.

Dans la même vitrine, sous le numéro 40, se trouve un missel, écrit en 1014, qui fait partie des manuscrits du trésor de la cathédrale, mais qui était peut-être dédié, dans le principe, à l'empereur. Le couvercle contient ce superbe relief d'ivoire de la mort du Christ, dont nous avons donné la copie dans le volume consacré à la sculpture. A l'intérieur sont les premiers feuillets du calendrier, dont les encadrements, les fleurs, les colonnes, exécutés de la manière la plus délicate et la plus parfaite, sont tracés sur un fond d'or.

Sur le onzième feuillet (voyez n° 3) est Henri II en costume de couronnement. Il

reçoit la couronne de la main du Christ, doue « par la grâce de Dieu; » un ange lui donne la lance, un autre le glaive. Saint Adalricus et saint Emmeramus assurent l'appui de l'Église à son gouvernement. Notre planche contient les légendes circulaires.

Sur le revers du même feuillet (voyez n° 4), Henri II est assis sur un trône d'or dans un portique d'or voûté, orné d'une manière fantastique. La main de Dieu paraît au-dessus de lui. L'empereur, de la droite, tient le bouclier, et, de la gauche, le globe avec la croix. Des deux côtés sont des écuyers qui portent le glaive, le bouclier et la lance. Les quatre figures de femme avec la couronne et la corne d'abondance doivent, comme l'indiquent le second feuillet et l'inscription qui est au-dessus, figurer les empires étrangers rendant hommage à l'empereur.

Ces deux feuillets ont, plus que les premiers, dans le dessin et la peinture, le style de l'école byzantine, mais se distinguent par une intelligence particulière des formes. Les chairs sont rendues avec des teintes verdâtres recouvertes de parties claires et rosées. La figure de l'empereur est évidemment un portrait. Les couleurs sont extrêmement fines.

Les initiales d'or avec leurs enlacements sont très-belles et d'un goût exquis; quant aux autres miniatures que renferme encore le *codex*, elles sont d'un travail byzantin grossier, ou du moins enluminées d'une peinture grossière.

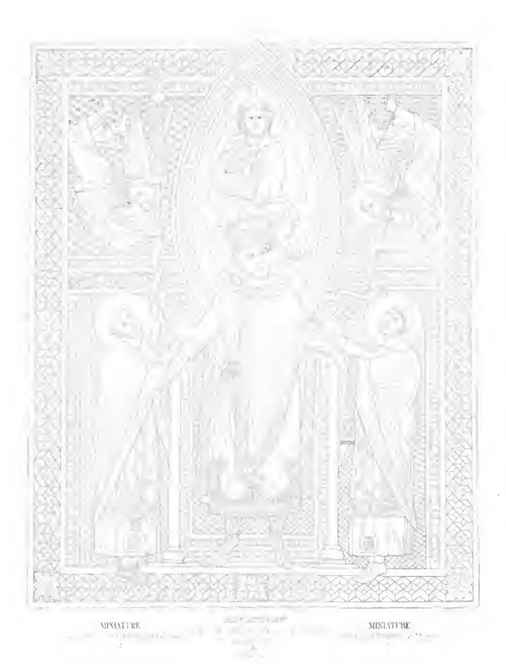


MINIATURE

MINIATURE



MINIATURE | | MINIATURE



MINIATURE

MINIATURE



MINIATURE

MINIATURE

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES	NOMBRE DE PLANCHES
La Prière de saint Bernard	5	1
Les Sept Joies de Marie	8	3
Saint Jean, sainte Scholastique, saint Benoît	11	1
Peintures murales à Brunswick et à Halberstadt	13	1
Tableau du maître autel de la cathédrale de Meissen	16	2
Jean-Michel Holbein, Jean Holbein l'Ancien, Jean Holbein le Jeune	19	»
Couronnement de Marie	20	1
Le Baptême de saint Paul	21	1
Tableau d'autel de saint Sébastien	23	2
Saint Jean-Baptiste	25	1
La Mort de Marie, du château de Lichtenstein	28	1
Tableau votif de l'église des Chartreux, à Bâle	31	1
Saint Georges	35	2
La Vierge aux Roses, par Martin Schöngauer	38	1
Le Christ sur la Croix	41	1
La Vierge aux Roses, par maître Stephan	44	1
L'Arbre de la Vie et de la Mort	46	1
Luna	58	1
Le Retable de Gand	64	9
La Mort de Marie	74	1
Les Israélites à Babylone	78	1
Un Retable de Roger von der Weyde l'Ancien	81	3
L'Autel de Werden	89	1
Tableau de la cathédrale de Cologne	93	3
Vitrail du duc Henri le Riche, de Landshut	101	2
La Légende et l'Histoire de Guillaume de Kaulbach	105	2
Miniatures du trésor de la cathédrale de Bamberg	114	4

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7



